Diss. Rostock.
1888
Stollbrock (Lu.)

Die Komponisten
Georg und Gottlieb Muffat.

Ein Beitrag zur Musikgeschichte
des 17ten und 18ten Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doctorwürde

der

hohen philosophischen Facultät

der

Universität Rostock

vorgelegt

von

Ludwig Stollbrock.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Rostock.
Universitäts-Buchdruckerei von Adler's Erben.
1888.

Referenten:

Professor Dr. Schirrmacher

und

Universitäts-Musikdirector Dr. Thierfelder.

Die beiden Komponisten Georg und Gottlieb Muffat gehören der grossen Anzahl Musiker früherer Jahrhunderte an, die mit der Zeit in unverdienter Weise fast ganz vergessen sind. Allerdings findet man in den letzten Decennien Kompositionen beider neu gedruckt in Sammlungen von klassischen Klavier- und Orgelstücken; den Lebensschicksalen beider auch nur etwas genauer nachzugehen, dazu ist man aber bisher nicht gekommen. Im Jahre 1864 brachte Herr Dr. Grandaur bei der Veröffentlichung einer Passacaglia des Georg Muffat (Rieter & Biedermann) eine biographische Notiz, welche manches bisher Unbekannte über Georg Muffat enthält. Sodann veröffentlichte Herr Utto Kornmüller in den Monatsheften für Musikgeschichte, Berlin 1871, eine Notiz über eben diesen Georg Muffat. Herr Utto Kornmüller bringt nichts Wesentliches, was nicht schon Grandaur geboten hätte, dabei aber manches Verkehrte. — Gottlieb Muffat ist noch schlechter als sein Vater weggekommen; über ihn habe ich ver-

geblich nach nennenswerthen biographischen Notizen gesucht, obgleich der Stoff für solche viel leichter, als für die seines Vaters zu finden war. Die Kenntnis seines Lebens beschränkt sich bisher somit auf das, was in den ausführlicheren Lexicis der Musik über ihn gemeldet wird. — Die Aufgabe der folgenden Abhandlung soll nun sein, nach den vorhandenen Quellen das Leben beider kurz darzustellen und ihre Werke zu betrachten.

I. Georg Muffat.

Das grosse Sammelwerk „le trésor des pianistes", Paris 1865, welches in seinem 2. Bande ausser anderen Kompositionen auch die 12 Toccaten aus Georg Muffat's Apparatus-Musico-Organisticus enthält, bringt als Einleitung zu diesen einige biographische Daten von Muffat, welche dem Lexikon der Tonkünstler von Fétis entnommen sind. Diese Daten enthalten nichts, das nicht schon Walther in seinem musikalischen Lexikon 1732 gebracht hätte. Ein Satz jedoch, welcher sich über die Herkunft Muffat's ausspricht, ist bemerkenswerth. Er lautet: „L'une des singularités de ce qui concerne cet artiste remarquable est que sa patrie est inconnue. Ayant occupé des positions honorables chez deux princes de l'Allemagne, on a cru qu'il était Allemand; cependant cette origine n'est pas prouvée, car lui-même ne dit rien du pays qui l'a vu naitre; et son nom a une forme française plutôt qu'allemande Peut-être était-il Alsacien, car en nous apprenant qu'il passa six années à Paris, au temps de Lully, pour y faire des études de musique sous différents maîtres, il ajoute qu'il avait reçu précedemment des leçons de cet art en Alsace." — Es ist dies ein Satz,

der jeglichen Haltes entbehrt. Zunächst hat Niemand behauptet, dass Muffat ein Deutscher sei; in keinem Lexikon der Musik findet sich dies ausgesprochen. Ferner ist der Name weder deutsch noch französisch, und schliesslich beruht die Angabe, dass Muffat sage, er habe vor seinem Aufenthalte in Paris Musikstudien im Elsass gemacht, auf einem Missverständnis des Fétis.

Die Familie Muffat ist uralt und existirt heute noch in Schottland, Deutschland und Savoyen. Und zwar ist der Ursprung der Familie, wie hinterlassene Aufzeichnungen des wailand Archivrates von Muffat in München darthun, in Schottland zu suchen. Von dem nämlich in Schottland gelegenen Orte Moffat soll die Familie den Namen haben. Die Schreibweise des Namens hat sich mit der Zeit geändert. Es treten schon früh folgende Formen desselben auf: Moffat, Moffet, Moffete, Mobbat, Muffet, Moufet und Muffat. Ein Umstand, der ja nicht Wunder nehmen kann, wenn man z. B. die verschiedenen Variationen des Namens Shakespeare bedenkt. Laut Aufzeichnungen des eben erwähnten Archivrates von Muffat war die Familie schon im 13. Jahrhundert vorhanden. In englischen Urkundenwerken werden in dieser Zeit schon Johann Mobbat und Guencinus Muffet erwähnt, ferner später Golterus de Moffete de Scotie in den Jahren 1336—1357. — Nach Keiths „Katalog der schottischen Bischöfe bis 1688“ war ein Nicolaus de Moffete am Ende des 13. Jahrhunderts Bischof von Teviotdale, und zwar wurde dieser Nicolaus de Moffete nach dem Tode des Bischofs Cheyan im Jahre 1268 zum Bischof erwählt. — In späteren Jahrhunderten tritt der Name Muffat auch in England auf. Auch hier gehören die Muffats dem

Geistlichen- oder Gelehrtenstande an. So existirt eine Schrift von einem P. Muffet über das Buch Salomonis, welches im Jahre 1596 zu London gedruckt ist. Auch ein Naturforscher und Physiker Thomas Moufet oder Mufet ist aus diesem Jahrhundert bekannt, welcher um 1550 zu London geboren wurde und zu Bulbridge um 1600 starb.

Die Königin Elisabeth liess sich bekanntlich zum Oberhaupt ihrer Landeskirche erklären und der Krone die unumschränkte Herrschaft über Kirchenverfassung und Dogmen beilegen. Als Oberhaupt der Kirche liess sie die neu durchgesehenen und verbesserten symbolischen Bücher durch das Parlament bestätigen und nötigte die Diener der Kirche und des Staates, sowie die Mitglieder des Unterhauses durch den Suprematseid die getroffene Kirchenordnung anzuerkennen. Dadurch ward sie unumschränkte Gebieterin des Glaubens, und da ihr zugleich die Befugnis zustand, ihre kirchliche Autorität anderen zu übertragen, woraus die hohe Kommission hervorging, so wurde jede geistige Regung auf kirchlichem Gebiete einer Art Inquisition unterworfen. Dies erregte namentlich bei den Katholiken (Papisten) Widerspruch, die daher als Nichtübereinstimmer (Nonconformisten) gedrückt und verfolgt, mit Amtsenthebung, Güterverlust und Geldbussen belegt wurden. Die Familie Muffat, welche damals wie bis auf den heutigen Tag ihrem von den Vätern ererbten katholischen Bekenntnis treu blieb, wurde durch diese Verordnungen Elisabeths um ihre kirchlichen Ämter und ihr Vermögen gebracht. Da keine Hoffnung war, dass sie in England ungestört ihrem katholischen Bekenntnis würden leben können, so wanderte ein grosser Teil der Familie aus. Das

nächste Ziel der Auswanderung ist nicht bekannt. Im Anfang des 17. Jahrhunderts tritt der Name Muffat zunächst wieder in Savoyen auf. Es steht fest, dass der Vater unseres Georg Muffat mit unter den Emigranten sich befand. Kaum annähernd lässt sich allerdings bisher bestimmen, wann Georg geboren ist, und noch viel weniger in welchem Lande und an welchem Orte. Sicher ist also nur, dass er von englischen Eltern stammt. — In seinem 1695 herausgegebenen Werke „Florilegium primum" hat Muffat in der Einleitung einige biographische Nachrichten eingefügt, die Walther,[1]) der dies Werk noch kannte, in seinem Tonkünstler-Lexikon wiedergiebt. Bei Walther heisst es: „In der Vorrede dieses Werkes (d. i. Florilegium I) meldet der Autor von sich, dass er zu Paris durch 6 Jahre nebst anderen Musikstudien der Lully'schen Art emsig nachgetrachtet, auch solche zurück in's Elsass, und als er von da durch den Krieg vertrieben worden, zuerst in Östreich und Böhmen auch nachmals auf Salzburg und Passau gebracht habe." Diesen Satz Walther's hat der französische Herausgeber des oben erwähnten „trésor des pianistes" völlig missverstanden, wenn er aus demselben herausliest, dass Muffat vor seinem Pariser Aufenthalte Musikstudien im Elsass gemacht habe. — Also das erste Bestimmte, was wir von Muffat wieder wissen, ist dies, dass er 6 Jahre in Paris Musikstudien namentlich unter Lully gemacht hat. In welche Zeit sind nun diese Studien zu setzen? Ohne allen Zweifel in die sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Lully, 1633 zu Florenz geboren, kam

[1]) Walther, musikalisches Lexikon 1732, Artikel Muffat.

nach Paris, 13 Jahre alt, zunächst als Küchenjunge in die Dienste der Schwester Ludwig's XIV., dann wurde er Hofmusiker und 1652 Chef der 24 „violons du roi", unter diesen letzteren wird Georg Muffat sich befunden haben. Ausser Lully werden ihm aber in Paris gewiss auch noch andere Meister als Lehrer zur Seite gestanden haben. War doch Muffat's nächste Thätigkeit nicht die eines Violinspielers, sondern die eines Organisten; auch bezeichnet er sich in der Einleitung zu seinem Florilegium II nicht so sehr als „einen Violinspieler von Profession", sondern vielmehr als Orgelspieler. Deshalb kann man wohl annehmen, dass er zu Paris sich neben anderen Musikstudien auch dem Orgelspiel gewidmet habe. Die Annahme des Herausgebers vom „trésor des pianistes", André Raison sei schon Muffat's Lehrer auf der Orgel gewesen, ist eine irrige, weil Raison erst im Jahre 1687 Organist der Abtei St. Genièvre zu Paris wurde.

Von Paris siedelte Georg nach dem Elsass über und zwar nach Strassburg, wo er eine Organistenstellung bekleidete, was aus den Dedikationsworten seines 1690 herausgegebenen Apparatus-Musico-Organisticus an Kaiser Leopold hervorgeht. Hier sagt er: Argentorati enim ubi sub reverendissimo Capitulo tunc tibi fidelissimo Organadi munere fungebar et loco et officio bellorum injuria pulsus sub umbra alarum Tuarum non tantum patentissimum reperi asylum, sed etiam et potentissimum ac munificentissimum sensi subsidium. — Nun ist die Frage, was mit „Capitulum" gemeint ist. Capitulum ist in dieser Stelle bisher stets mit „Münster" übersetzt worden; so schon von Walther in seinem Musiklexikon und ohne Bedenken ist man Walther gefolgt. Capitulum

kann nun nach Du Cange[1]) nicht blos Hauptkirche, sondern auch Klosterkirche, wie überhaupt jede beliebige Kirche bezeichnen. In unserem Falle darf es entschieden nicht mit Münster übersetzt werden, weil dann Muffat, dieser getreue katholische Christ, Organist einer protestantischen Kirche gewesen wäre. Das Münster[2]) war nämlich von 1524—1550 in Händen der Protestanten, bis 1560 katholisch und von 1560 bis 1681 wieder in Besitz der Protestanten. Und in den Jahren 1660—1680 war nach Lobstein Georg Christoph Lautensack Organist an demselben. Diesem folgte als 1681 das Münster wieder katholisch wurde, Johann Walter im Organistenamte. Folglich kann Muffat am Münster nicht Organist gewesen sein. Auch in keiner Klosterkirche kann er dies Amt verwaltet haben. Seit der Reformation waren nämlich alle Insassen sowohl der Mönchs- wie Nonnenklöster in Strassburg zum protestantischen Glauben übergetreten. So die Mönche des Wilhelmitanerklosters und ebenfalls die Klosterbrüder von St. Stephan, ferner auch die Klosterfrauen der „Neuerinnen und die Frauen des Klosters St. Marcus". Katholischer Gottesdienst wurde im 17. Jahrhundert in Strassburg dauernd in der Kirche zum alten St. Peter, ferner auch in der zum neuen St. Peter, in der Kirche zu St. Ludwig und der Kirche zu St. Magdalena abgehalten. Also an einer von diesen Kirchen muss wohl Muffat thätig gewesen sein, denn seine Aussage, dass er überhaupt in Strassburg Organist gewesen, darf

[1]) cf. Du Cange, glossarium mediae et infimae latinitatis.

[2]) Diese sowie alle folgenden Angaben über die Strassburger Kirchen etc. stützen sich auf Lobstein, Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strassburg. (Strassburg 1840.)

man wohl nicht bezweifeln. Leider wird sich wohl nie feststellen lassen, an welcher von diesen Kirchen er wirkte, da die Namen der Organisten in den Archiven nicht überliefert sind. Im alten St. Peter sind erst Dokumente über die katholischen Organisten seit 1777 vorhanden, im neuen St. Peter erst seit 1800, in der St. Ludwigs-Kirche erst seit 1827 und in der St. Magdalenen-Kirche fehlen dieselben völlig. Über Muffat's Strassburger Aufenthalt steht somit recht wenig fest. Die Ursache seines Weggangs von dort meldet uns der oben angeführte Satz aus dem Apparatus. Er wurde wie es in diesem heisst durch den Krieg aus seinem Amte wie aus der Stadt vertrieben und von Kaiser Leopold dann gütig aufgenommen. Was den Zeitpunkt seiner Flucht aus Strassburg anbelangt, so giebt Engl[1]) in einer kleinen beiläufigen Anmerkung über Muffat an, dass dieser „1675 des Krieges wegen Strassburg verliess und 1679 Organist in Salzburg" wurde. Auf welche Quelle diese Angabe Engl's sich stützt liess sich nicht erkennen. Man kann derselben aber zustimmen, selbst wenn sie eine blosse Konjektur wäre; denn gerade durch den sogenannten holländischen Krieg (1672—79) Ludwig's XIV. hatte das Elsass schwer zu leiden. Die Annahme Grandaur's,[2]) dass Muffat's Flucht aus Strassburg, wahrscheinlich mit der Überrumpelung dieser Stadt durch die Franzosen (30. September 1681) zusammenfalle, ist etwas unwahrscheinlich, weil das Jahr 1681 ein allzu später Termin ist.

[1]) Joh. Engl, Gedenktafel der Salzburger Liedertafel. (Salzburg 1872.)

[2]) In der Vorrede zu seiner Ausgabe einer Passacaglia Muffat's. (Rieter & Biedermann)

Und die Angabe Pillwein's[1]) Muffat sei um 1664 Organist in Salzburg gewesen, ist eine verfrühte, ja höchst willkürliche, wie denn Pillwein überhaupt in seinen Daten höchst unzuverlässig ist. Er bringt über Muffat weiter nichts, als diese kurze Notiz und verweist bei derselben auf das Musiklexikon von Lipowsky. Lipowsky giebt aber für die Salzburger Thätigkeit Muffat's gar kein Jahr an und somit scheint Pillwein die unbestimmte Angabe „Muffat Organist zu Salzburg um das Jahr 1664" sich willkürlich aus dem Lipowsky'schen Artikel, der das ungenau wiedergiebt, was Walther in seinem Lexikon 1732 mitgeteilt hatte, zusammengestellt zu haben. Der von Dr. Grandaur für Muffat's Weggang aus Strassburg angesetzte Termin (1681) ist wie schon gesagt ein etwas verspäteter; denn im Sommer 1682 befindet sich unser Meister bereits auf seiner italienischen Reise, die er auf Kosten seines späteren Herrn, des Erzbischofs von Salzburg machte. Und wenn man annimmt, dass er 1681 geflohen sei, wann soll er dann in Östreich und Böhmen gewesen sein, wie er nach Angabe Walther's in seinem Florilegium I mitgeteilt hat? Einige Zeit musste er doch wohl schon vor seiner Reise in Salzburg gewesen sein, damit sein Herr ihn genauer kennen lernen und ersehen konnte, ob sein Unterthan es wert sei, Studien halber nach Italien geschickt zu werden. Und dass er längere Zeit schon in Salzburg gewesen und nicht erst nach der Überrumpelung Strassburgs dorthin gekommen ist, geht auch aus der Dedikation

[1]) Pillwein, Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgischer teils lebender, teils verstorbener Künstler. (Salzburg 1821.)

der Kammersonaten an seinen Erzbischof hervor, wenn er in derselben sagt: „Es ist wahr, dass die ausgezeichneten Gunstbezeugungen, die Eure Hoheit zu jeder Zeit mir zu ertheilen beliebten, über alle Massen die gebührende Dankbarkeit übersteigen, aber in besonderer Weise auf dieser meiner italienischen Reise" etc. Diese vielen Gunstbezeugungen, die ihm zu jeder Zeit zu teil geworden sind, setzen doch wohl einen Aufenthalt in Salzburg voraus, der sich auf Jahre und nicht nur auf einige wenige Monate ausgedehnt hat. Nach seinem Strassburger Aufenthalte fand er also einen Zufluchtsort und bereitwillige Unterstützung am Wiener Hofe. Ob er daselbst als Musiker thätig war, ist nicht festzustellen; sicher ist nur, dass er sich in Östreich und Böhmen aufhielt, bis der Fürstbischof von Salzburg Maximilian Graf von Küenburg ihn als Kammerdiener und Organist in seine Dienste nahm. Muffat bezeichnet sich in den nach seiner italienischen Reise herausgegebenen Kammersonaten als organista e ajutante di Camera des Erzbischofs, was natürlich mit „Kammerdiener" und nicht mit „Kammermusiker" zu übersetzen ist, wie Kornmüller in seiner schon erwähnten Notiz[1]) über Muffat thut. — Das Verhältnis Muffat's zu seinem Herrn, dem Fürstbischof, scheint stets ein gutes gewesen zu sein, zumal dieser ein der Kunst wohlwollender Mann war. In eben dieser Dedikation der Kammersonaten sagt Muffat, „es sei stets sein lebhaftester Wunsch gewesen, dem edlen Geschmack seines Herrn in der Ausübung seiner Kunst zu entsprechen." Weil nun Maximilian einen so edlen Geschmack und Verständnis für die

[1]) Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrgang 1871.

Kunst hatte, so sah er sich auch veranlasst, zu der schon erwähnten Studienreise seines Organisten nach Italien das nötige Geld herzugeben. Dass er dies that ist aus dem 1690 herausgegebenen Apparatus, einem Werke, das ebenfalls eine Frucht seiner italienischen Reise war, ersichtlich. In der Vorrede dieses Werkes heisst es: „Dum ego omni studio huic operi me impenderem expensas (sc. itineris) solvit alter: Celsissimus, inquam, ac Reverendissimus princeps et archiepiscopus Salisburgensis, Dominus ac Maecenas meus Clementissimus Munificentissimus." Auf dieser Reise lernte er die „Welsche Weise auf dem Klavier bei dem weltberühmten Bernardo Pasquini". Auch wurde er mit der italienischen Instrumentalmusik gut vertraut und trat in persönlichen Verkehr mit Archangelo Corelli, ja er führte in dem Hause des letzteren auch einige in Italien komponirte Instrumentalsachen auf, wie er in der Vorrede zu seiner 1701 herausgegebenen „auserlesener Instrumentalmusik erste Sammlung" berichtet.

Die Reise fand im Jahre 1682 statt. Die Dedikation der Kammersonaten, welche auf dieser Reise komponiert wurden, ist nämlich unterzeichnet „Rom am 4. September 1682". Bald nach diesem Datum muss er aus Rom abgereist sein; denn in der auf die Dedikation folgenden Vorrede an den gütigen Leser schreibt er: „Da ich kurz vor meiner Abreise aus Rom in Erfahrung gebracht hatte, dass das elfhundertjährige Stiftungsfest des Erzbistums Salzburg gefeiert werde, so wollte ich eine derartige Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne meinem Fürsten die gebührende Dankbarkeit zu zeigen." Er hatte allerdings grossen Grund, für diese Reise recht dankbar zu sein; denn für seine ganze Kompositionsart, für

die Bildung seines Stiles war diese Reise von einschneidender Bedeutung, wie wir später bei der Besprechung der Werke sehen werden. Im Herbste des Jahres 1682 kehrte er also wieder zurück nach Deutschland. Er scheint jedoch nicht gleich nach Salzburg zurückgegangen zu sein, sondern gleich noch erst nach Wien einen Abstecher gemacht zu haben. In der Dedikation des Apparatus an den Kaiser Leopold schreibt er nämlich von des Kaisers zweiter Gunstbezeugung: „Altera rursum vice Roma ex Italia Redux clementissime admissus atque auditus repetitas a Tua Majestate accepi gratias.“ Worin diese zweite Gunstbezeugung bestand, wird nicht genauer angegeben. — Zur Säkularfeier, welche mit grosser kirchlicher und weltlicher Solennität vor sich ging und acht Tage dauerte, wird Muffat wohl sicherlich wieder in Salzburg gewesen sein. Die Feier fand statt vom 18. bis 20. October 1682.

Muffat wirkte nun noch längere Jahre in Salzburg; er war auch als Lehrer thätig, und das mit gutem Erfolge. Sein Hauptschüler war J. B. Samber, welcher in seiner „Fortsetzung zur Manuductio“ (Salzburg 1707) der „Exempla gedenkt, welche er vor etlich Jahren bei Herrn Andrea Hofer und Herrn Georgio Muffat beeden seel. respective gewesten Hochfürstlichen Salzburgischen Kapell-Meistern und Hoff-Organisten gehabt“. Dieser J. G. Samber wurde nach Muffat's Abgang aus Salzburg der Nachfolger im Domorganistenamte. — Im Uebrigen ist aus diesen Jahren nichts wesentliches bekannt.

Am 3. Mai 1687 starb der Erzbischof. Dies scheint Herrn Utto Kornmüller[1]) der Zeitpunkt ge-

[1]) Monatshefte für Musikgeschichte, 1871.

wesen zu sein, da Muffat nach Passau übersiedelte. „Nachdem sein besonderer Gönner", so schreibt Herr Kornmüller, „aus diesem Leben geschieden war, hielt ihn nichts ab, anderswo eine vielleicht bessere Existenz zu suchen." Eine merkwürdige Bemerkung, die man um so mehr bewundern muss, als Herr Kornmüller später sagt: „ausser den von Fétis[1]) angeführten, in die Zeit 1690-98 fallenden Werken Muffat's ist mir nichts bekannt geworden. Hiernach kannte aber der Herr Kornmüller doch den Apparatus und natürlich auch die beiden Florilegien. Im Apparatus findet sich nämlich eine Stelle, die uns vollständig darüber Aufschluss giebt, wann Muffat Salzburg verliess. Diese Stelle[2]) ist „Nachwort an den Leser" überschrieben und lautet: „Cum post humillime oblatum et quidem ad Augustissimas Sac. Caes. Majestatis manus Augustae Vindelicorum Clementissimeque auditum ac Munificentissime acceptum hoc opus Mihi reduci ad obeundum in posterum apud Reverendissimum ac Celsissimum Episcopum et Principem Passaviensem Capellae Magistri, nec non D. D. Ephoeborum Praefecti officium, Salisburgo Passavium domicilium meum transferendum fuerit; mutationis hujus ob futuri litterarum aut Musicalorum commercii securitatem hisce etiam Benevolum Lectorem postremo monendum sensui." — Der Apparatus erschien im Verlauf des Jahres 1690 und daher steht es nach obigen Worten fest, dass Muffat 1690 nach Passau übersiedelte; und zwar war er hier Kapellmeister und Pagenhofmeister bei dem Bischof

[1]) Fétis, biographie universelle des musiciens. (Artikel Muffat.)

[2]) Man erschrecke nicht ob des fürchterlichen Lateins, so grobe Schnitzer finden sich sonst in den Muffat'schen Vorreden nicht.

Johann Philipp Graf von Lamberg. Mir scheint, dass Muffat diese Stellung vielleicht der kaiserlichen Fürsprache zu verdanken hatte. Es mögen schon längere Zeit Verhandlungen in Betreff derselben in der Schwebe gelegen haben oder sie mag ihm schon früher für den Fall, dass etwa eine Vakanz eintreten sollte, durch kaiserliche Fürsprache versprochen sein. Der Umstand, dass in der Dedikation des Apparatus die zweite Gunstbezeugung des Kaisers, wie wir oben gesehen haben, nicht genauer bezeichnet wird, lässt immerhin eine solche Vermuthung zu, zumal Muffat später in der Dedikation seines Florilegium II an den Grafen Lamberg den „treuen Eifer desselben für das Haus Östreich" hervorzuheben sich veranlasst fühlt.

In Dankbarkeit war er daher stets dem Habsburgschen Kaiserhause ergeben, deshalb eilt er denn auch im Jahre 1690 nach Augsburg, wo sich Kaiser Leopold I. wegen der Krönung seines Sohnes Joseph I. zum römischen König aufhielt, um durch sein Spiel die Feier zu verherrlichen und dem kaiserlichen Herrn seinen Apparatus selbst vorzuspielen.[1])

Auch am Passauer Bischofshofe stand die Musik in Ehren. Ja der Bischof Graf Lamberg hatte nicht nur Freude an der Musik, sondern war selbst ausübender Musiker, was Muffat ihm in der Dedikation des Florilegium II mit folgenden Worten nachrühmt: „Dies eine glaube ich, da ich Musiker bin, nicht mit Stillschweigen übergehen zu dürfen, dass unter Euren übrigen erhabenen Geistesgaben dies nicht die letzte ist, die Ihr für Musik habt und für deren Pflege. Denn Ihr lasst nicht nur den Lehrern dieser edlen Kunst Euren Schutz und Eure Gnade angedeihen, sondern

[1]) Nach Walther, musikalisches Lexikon, 1732. (Artikel Muffat.)

Ihr selbst widmet, so oft es die höheren Pflichten erlauben, einige Stunden dieser ehrenvollen Beschäftigung. Wahrlich eine edle Beschäftigung zur Vertreibung des Unmutes! Und eine schöne Erholung für den sonst sehr beanspruchten Geist!" — Allerdings war es mehr eine leichte Unterhaltungsmusik, welche hier in Passau gepflegt wurde, was schon die eben angeführten Worte Muffat's schliessen lassen. Auch die nun noch herausgegebenen Werke unseres Meisters bestätigen dies. Muffat wurde nämlich jetzt ganz durch die Aufgaben, welche er hier als Kapellmeister und als solcher zugleich als Hofkompositor zu erfüllen hatte, von seiner früheren Art der Komposition abgelenkt. Die beiden 1695 und 1698 von ihm erschienenen beiden Florilegien enthielten Tanzstücke, welche er für die am Hofe bei festlichen Gelegenheiten aufgeführten Ballette schreiben musste.

Herr Otto Kornmüller[1]) nimmt in seiner Notiz über Muffat an, dass wenn die Angabe des Fétis, Muffat sei 1695 zum Kapellmeister und Oberhofpagenmeister ernannt worden, richtig sei, Muffat bis 1695 die Organistenstelle in Passau bekleidet habe. Diese Annahme ist ebenfalls unrichtig. Fétis, dessen Angaben über Muffat aus Walther's Lexikon geschöpft sind, nimmt das Jahr 1695 willkürlich für die Ernennung Muffat's zum Kapellmeister an, weil er sich in dem in eben diesem Jahre herausgegebenen Florilegium I. als Kapell- und Oberhofpagenmeister bezeichnete. Muffat musste daher, bevor er dies Florilegium veröffentlichte, schon diesen Posten inne gehabt haben. Ausserdem entstanden ja, wie schon

[1]) Monatshefte für Musikgeschichte, 1871.

oben erwähnt ist und was bei der Besprechung der Werke noch näher hervortreten wird, diese Tanzsammlungen aus Muffat's Stellung als Kapellmeister. Den sichersten Beweis aber, dass er gleich bei seiner Ankunft in Passau 1690 in die Hofkapellmeisterstellung eintrat, ergiebt das oben mitgeteilte „Nachwort an den Leser" in seinem Apparatus.

Aus dem äusseren Leben unseres Meisters ist nur noch wenig bekannt. Im Jahre 1690 wurde ihm von seiner Ehefrau Elisabeth ein Sohn, Gottlieb[1]) mit Namen, geboren. Er wurde am 25. April eben dieses Jahres getauft und wurde der musikalische Erbe seines Vaters. Im Jahre 1692 wurde unserem Muffat eine Tochter geboren, Maria Franciska[1]) und am 13. Januar getauft.

Dass Muffat's Leben in seinen letzten Jahren nicht ganz sorgenlos dahinfloss, lässt sich dem letzten Satze aus der Vorrede an den Leser in seinem Florilegium II. entnehmen: „Mir auch", so sagt er, „der ich in dem unwegsamen Parnass unter verschiedenen Sorgen herumschweife, möge nach Entfernung derselben unter dem erhabensten Schirme des östreichischen Adlers und dem gütigsten Schutze der Lambergischen Tiara, Gott ein längeres Leben, Gesundheit und soviel Verstand und Vermögen gütigst verleihen, als hinreichend ist, um in diesen Stoff tiefer einzudringen und andere Dir zu Liebe schon im Geiste aufgenommene Arbeiten zu vollenden." Dieser letzte Wunsch blieb nicht unerfüllt. Drei Jahre vor seinem Tode (1701) gab er noch eine Anzahl Instrumentalkonzerte heraus, darnach veröffentlichte er nichts mehr. Im Jahre 1704 am 23. Februar

[1]) Nach dem Taufbuche der Passauer Dompfarre.

starb er. Die Passauer Kirchenbücher der Dompfarrei thun seiner mit folgenden Worten Erwähnung: „Am 23. Februar 1704 ist der Edl. gestrenge und kunstreiche Herr Georgius Muffat, Seiner hochfürstlichen Eminenz zweiter Kapellmeister gottselig verschieden und am hohen Dombstifft in dem Chreizgang beigelegt worden."

Nun zu den Werken. Das erste derselben, die Kammersonaten, erschien 1682 zu Salzburg bei Joh. Bapt. Mayr in Typendruck (Hoch-Folio). Der vollständige Titel lautet: „Armonico tributo cive Sonate di Camera commodissime a pocchi, è a molti stromenti: Consacrate All'Altezza Reverendissimo del suo Clem.mo Principe Massimiliano Gandolfo dei Conte di Küenburg Arciescomo di Salisburg per la centenaria della fondatione del Arciesconato. Da Georgio Muffat Organista e ajutante di Camera. di S. A. R.mo MDCLXXXII. in Salisburgo.

Das Werk erschien nur in Stimmen, welche ziemlich fehlerhaft gedruckt sind. Ein Exemplar desselben besitzt die erzbischöfliche Bibliothek zu Regensburg. Aus diesen Stimmen hat der fleissige Muffatfreund, Herr Dr. Graudaur, eine Partitur in dankenswerther Weise hergestellt und dieselbe der königlichen Staatsbibliothek in München geschenkt. In der Dedikation (dieselbe ist ebenso wie das Vorwort an den Leser in italienischer Sprache abgefasst) sagt er, dass die Gunstbezeugungen, welche er vor Allen auf dieser italienischen Reise vom Erzbischofe erhalten habe, in jeder Weise die gebührende Dankbarkeit überstiegen, und deshalb dürfe er auch nicht verfehlen, vor der Welt seine Dankbarkeit erkennen zu geben. Deshalb wage er, dem Erzbischof „den harmonischen Tribut" (daher der Titel „armo-

nico tributo") dieser Sonaten zu überreichen. Er hat dieselben, „gedrängt von der kurz zugemessenen Zeit" (Vorwort an den Leser) sehr schnell, „er weiss selbst nicht wie", komponirt. Der Wunsch „zu dem elfhundertjährigen Gründungsfeste des Erzbistums Salzburg seinem Fürsten einen Beweis seiner tiefsten Dankbarkeit zu geben, hat ihn bewogen, diese Sonaten schnell herauszugeben; ein Umstand, woraus sich wohl der oft fehlerhafte Druck erklärt. Kurz vor seiner Abreise aus Rom hatte er erst von dem in Aussicht stehenden Feste gehört. (Vorwort an den Leser.)

Die Kammersonatenform hatten die Italiener erfunden, ein Volk, das für alle musikalische Formenbildung ja so überaus beanlagt war. Deshalb war es auch notwendig, dass Georg Muffat dies Land aufsuchte, um einerseits genauere Bekanntschaft mit derartigen Kompositionen zu machen, andererseits auch Aufführungen derselben beizuwohnen. „Und manche schöne Ideen sind ihm gerade durch die Konzerte, welche er zu Rom genossen hat, gekommen." (Vorwort an den Leser.) Die Sonate zerfällt in die Kirchensonate und die weltliche Sonate. Erstere war von Giovanni Gabrieli, dem Hauptvertreter des sogenannten silbernen Zeitalters der Musik in Venedig, begründet worden. In beiden Formen werden die Instrumente gewöhnlich chorweise einander gegenübergestellt.

Muffat's Sonaten gehören der weltlichen Sonatenform an; sie kommt insoweit bei ihm mit der Form der Suite überein, als er in denselben mehrere Stücke von verschiedenartigem Charakter vereinigt. Die letzten Sätze sind gewöhnlich, wie in der Suite, Tanzarten; sie haben aber nicht die Reihenfolge, die

in der Suite gebräuchlich ist, auch kommen nicht in jeder Sonate dieselben Tanzarten vor, sondern die Wahl derselben ist eine willkürliche. Was die Einleitungssätze anbetrifft, so ist in denselben der Einfluss seines früheren Lehrers Lully entschieden bemerkbar, sie sind nämlich ganz und gar in der Lully'schen Ouverturenform gehalten. Auf eine Einleitung langsamen Tempos, in der hauptsächlich schöne, volle Harmonien entfaltet werden, folgt ein feuriges Allegro, zumeist eine kecke Fuge oder ein Fugato. Im Übrigen schliessen sie sich ganz der italienischen Sonatenform an.

Das, was Muffat in seiner Vorrede an den Leser über die Art und Weise, wie diese Sonaten aufgeführt werden können, bemerkt, ist höchst wichtig, indem man dadurch ein Bild über die Ausführung der damaligen Kammermusik überhaupt gewinnt. — Es heisst in der Vorrede: „Diese Sonaten können auf verschiedenerlei Arten vorgetragen werden. I. Man kann sie zu dreien spielen, indem man sich bloss der beiden Violinen bedient und zum Fundament ein Violoncino oder Viola da Gamba nimmt. (Violoncino ist wohl ein kleines Violoncell, ein Name, der mir sonst nie wieder vorgekommen ist.) Hierbei ist alsdann zu beachten, dass die beiden Violinen auch die Stellen mit auszuführen haben, die in ihren Stimmen mit dem Altschlüssel notirt sind, sowie der Bass die mit Alt- oder Tenorschlüssel bezeichneten Stellen, damit die Harmonie nicht ohne Fundament bleibe." — Diese Dreistimmigkeit war vor Muffat nämlich vorzugsweise beliebt; man hatte eben herausgefunden, dass im allerbescheidensten Falle zur Aussprache des Wesentlichen eine dreistimmige Harmonie genügend sei. Auch bei Lully

hatte Muffat diese dreistimmige Form kennen gelernt, wir besitzen von ihm noch eine Anzahl Tänze etc. für 2 Violinen und Bass.[1]) II. „Man kann zu vieren oder zu fünfen spielen. Zu vieren, indem man die zweite Viola weglässt und zu fünfen, indem man sie hinzufügt." III. „Willst Du die Kammersonaten absonderlich ausgestattet (pieni con qualiche bizarria) und mit mehr Abwechslung hören, so kannst Du zwei Chöre bilden: Der eine besteht aus einem Concertino von 2 Violinen und einem Violoncino, welche drei Stimmen einfach und nicht verdoppelt gleichmässig vorzutragen haben; der andere aus einem Concerto grosso, welches nur da zu spielen hat, wo man den Buchstaben T. finden wird, welcher Tutti bedeutet, hingegen unter dem Buchstaben S. pausiren muss, weil hier Solo gespielt wird. Die Anzahl der Violinen richtet sich nach der übrigen Besetzung des Concerto grosso. Nur wo sich der besagte Buchstabe S. befindet, genügt es, dass eine solche Partie einfach und nicht verdoppelt gespielt werde. Ich habe auf Herstellung dieser bequemen Abwechslung allen Fleiss verwendet. Im Concerto grosso endlich hat man darauf zu achten, dass bei den Verdoppelungen die erste Violine nicht stärker besetzt werde, als die zweite, und dass die Bässe — je nach dem Urteile des Dirigenten — durch Contra-Bässe gehörig unterstützt werden." — In dem Concerto grosso spielte natürlich ein Cembalo nach dem Basse, der beziffert ist, mit. — In dieser letzten Ausführungsart würde manches aus diesen Sonaten auch heute noch auf unser anspruchsvolles Publikum seine Wirkung nicht

[1]) Auf der Rostocker Universitäts-Bibliothek findet sich eine solche Sammlung Lully'scher Tänze.

verfehlen. Recht armselig müssen sie sich aber bei der zuerst genannten dreistimmigen Besetzung ausgenommen haben. Die einzelnen Sätze dieser Sonaten genauer durchzugehen ist unthunlich, da sie wohl kaum alle wieder veröffentlicht werden. Sie verrathen, trotz der Kürze der Zeit, in welcher sie geschrieben sind, eine grosse Gewandtheit in Beherrschung der Formen und eine originelle Erfindungsgabe. Die Fugen in denselben kommen entschieden den in seinem später herausgegebenen Apparatus gleich. Die Kontrapunktik ist in diesen Sonaten eine durchaus flüssigere, als in den ersten Toccaten des eben erwähnten Apparatus. — Zu bedauern ist es sehr, dass so manche wahrhaft musikalischen Schätze früherer Jahrhunderte unbeachtet in den Bibliotheken daliegen müssen. Hier soll aber nicht verfehlt werden, da ja die grosse Orgelpassacaglia von Joh. Seb. Bach für Orchester bearbeitet jetzt zuweilen in Konzerten gespielt wird und diese Form in neuester Zeit durch Joseph Rheinberger[1]) wieder regenerirt worden ist, gerade auf die wirkungsvolle und höchst interessante Passacaglia, welche den Schlusssatz der letzten Kammersonate Muffat's bildet, hinzuweisen.

Im Jahre 1690 gab Georg Muffat sein bedeutendstes Werk heraus, nämlich den „Apparatus-Musico-Organisticus", in welchem 12 Toccaten, je eine Ciaccona, Passacaglia und eine diesen letzteren ähnliche Komposition, „nova cyclopeias harmonia" genannt, enthalten sind und das bei J. B. Mayer in Salzburg erschienen ist. Er widmet dieses Werk, wohl bewusst, dass es sein bedeutendstes ist, dem

[1]) J. Rheinberger, Passacaglia für Orchester, op. 132b. Verlag von Rob. Forberg, Leipzig.

Kaiser Leopold I., dem er ja in vieler Hinsicht zu Dank verpflichtet war, wie wir oben gesehen haben. In den Dedikationsworten giebt er diesem Gefühle der Dankbarkeit in fast überschwenglicher Weise Ausdruck.

Dieses Werk verdankt im Wesentlichen auch wieder der italienischen Reise seinen Ursprung; auf dieser seiner Reise lernte er die Orgelmusik eines Claudio Merulo und seiner Schule, sowie hauptsächlich die des gewaltigen Frescobaldi kennen. Dies geht aus dem Vorwort an den Leser hervor, wenn es dort heisst: „Haud etenim me fugit floruisse hactenus Viros hujus scientiae ac dexteritatis peritissimos: „at quia jam a septuaginta prope annis ipsis, ajo Frescobaldi temporibus, simile quidpiam Typis commissum fuisse, non mihi innotuit." Dass er sich aber auch nicht ganz und gar an die Italiener angelehnt hat, weiss er auch, wenn er in eben diesem Vorwort dem gütigen Leser zuruft: „Tu stylum hunc meum illâ quam praestantissimorum Organadorum Germaniae, Italiae ac Galliae praxi ac consuetudine adeptus sum experientiâ mixtum ac nondum adeo notum ac solitum interea proba; et si allubet approba."

Was besagt nun der Name und was ist das wesentliche einer Toccata? — Der Name soll, wie Muffat in der Dedikation sagt, von tangere herkommen, „toccatas â tangendo italico idiomate sic dictas". Ueber das Wesen giebt uns Praetorius[1]) folgenden Aufschluss: „Toccata ist als ein Praeambulum oder Praeludium, welches der Organist, wenn

[1]) In seinem Buche „Syntagma mus." Tom. II, part. I, S. 25.

er erstlich auff die Orgel oder Clavicymbalum greifft, ehe er ein Mutet oder Fugen anfahet, aus seinem Kopff vorher fantasirt mit schlechten entzelen griffen und Coloraturen. So sagen auch die Italiener Toccate un poco, das heisst beschlagt das Instrument oder begreiff das Clavier ein wenig: daher Toccata ein Durchgriff oder Begreiffung des Claviers gar wohl kann genennet werden." Eine Begriffsentwickelung, welche durchaus das Richtige besagt. Der Charakter einer freien Fantasie haftet in gewissem Sinne der Toccata immer an; ihre Hauptbestandtheile sind „entzelen Griffe", d. h. volle Accorde und arabeskenartige Coloraturen. Allerdings nehmen diese Coloraturen den Charakter von Themen an, welche dann die vier Stimmen in rascher Folge durchlaufen, um wieder anderen und neuen Gestaltungen Raum zu geben. In diesem Gewande tritt uns die Toccata des Claudio Merulo[1]) entgegen und zwar in einer noch äusserlichen und untergeordneten Verbindung der einzelnen Bestandtheile. Eine Sonderung dieser Teile und das Abschliessen derselben zu einem organischen Ganzen ist das Werk des Hauptvertreters der klassischen Periode des italienischen Orgelspielers des Frescobaldi[1]). Bei ihm ist das vollendet, was Claudio Merulo und seine Schule angebahnt hatten. Ihm schliesst sich Muffat an. Die Toccata wird jetzt zu einem wohlgeordneten Ganzen, dessen Bau man durchaus das Planmässige der Conception ansehen kann und erscheint jetzt als ein Mittelding zwischen

---

[1]) cf. Die von Commer, musica sacra (Berlin, C. Bote & Bock), sowie die in Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik, Regensburg 1879, mitgeteilten Compositionen Claudio Merulo's, sowie Compositionen von Frescobaldi ebendaselbst.

der abgeschlossenen Form eines Präludiums und der freien Form einer Fantasie. Sie enthält jetzt schon vollständig ausgearbeitete Fugen, daneben sind freiere Imitationen, mächtige Accordfolgen und glänzendes Passagenwerk ihre wesentlichen Bestandtheile. Wie verhält sich nun Muffat zu seinem grossen Vorbilde? Frescobaldi tritt uns wie ein mächtiger Bergriese entgegen, der so zu sagen eine Bergkette als höchster Gipfel abschliesst, an diesen schliesst sich wieder ein neues Gebirge an, welches in Joh. Seb. Bach seinen Höhepunkt erreicht. Auf der Kette nun, welche beide verbindet, ragt Georg Muffat unter vielen kleineren Bergspitzen recht hoch hervor. Wenn er auch kaum an Grösse der Gedanken seinem Vorbilde gleichkommt, so übertrifft er Frescobaldi doch schon in der Glätte der Form, namentlich in den letzten Toccaten, von der sechsten an. Recht in die Augen springt der Fortschritt, den die Form bei Muffat gegen Frescobaldi gemacht, wenn man einige Einzelheiten beider vergleicht, so z. B. die Chromatik. Frescobaldi verbrennt sich bei Handhabung derselben noch gar oft die Finger, auch erscheint er uns in derselbeu recht herb und hart, vermöge mancher b und #, die wir vermissen und mancher fühlbarer Querstände; Umstände, die man allerdings auch auf den Gebrauch der alten Kirchentöne in Rechnung zu bringen hat. Bei Muffat ist die Chromatik dagegen schon ganz ausgefeilt; sie trägt bei ihm einen süsslichen Charakter und berührt uns durchaus nicht fremdartig. Die chromatische Variation Nr. 20 in der Passacaglia des Apparatus hätte auch unsere Zeit hervorbringen können, ja wohl gar ein Richard Wagner. Wenn in irgend einer Nummer des Apparatus der Einfluss Frescobaldi's deutlich hervortritt, so

ist es gerade in eben dieser Passacaglia. Diese Komposition besteht aus 24 Nummern, welche Variationen genannt sind, es sind aber keine Variationen im eigentlichen Sinne, sondern ihrem Wesen nach kontrapunktische Studien über ein Passacaglien-Thema[1]) (Basso continuo). Zieht man zum Vergleich die Passacaglia von Frescobaldi[2]) heran, so wird man finden, dass Muffat diesem fast von A bis Z in der Wahl der kontrapunktischen Formen folgt. Der Charakter der Passacaglia selbst ist allerdings nicht frescobaldisch, sondern lullysch, eine Bemerkung, zu der ich unwillkürlich kam, als ich in der Rostocker Universitätsbibliothek einen Band lullyscher Tänze für zwei Geigen und Bass durchstudierte, worin sich eine Passacaille, ebenfalls hypodorisch wie die von Georg Muffat befand.

Die in dem Apparatus mit Ciaccona und Nova cyclopeias harmonia benannten Werke sind nach Form und Inhalt dieser Passacaglia ähnlich, allerdings bei Weitem nicht so bedeutend als diese.

Was die Toccaten im Einzelnen betrifft (da man doch wohl annehmen kann, dass sie nach ihrer Ent-

[1]) Passacaglia zunächst ein kurzer Tanz im Tripeltact, dann ein weiter ausgeführtes Musikstück über diesen Tanz (basso ostinato). Der Ursprung derselben ist bisher nicht genau zu erweisen; auch den Musikschriftstellern des vorigen Jahrhunderts war derselbe nicht mehr klar. Die Begriffe Chaconne und Passacaglia werden stets verwechselt. So viel Musikschriftsteller des vorigen Jahrhunderts sich über die Passacaglia aussprechen, so viele verschiedene Ansichten giebt es auch über den Ursprung und die Form derselben. Mattheson giebt sogar in seinem „neu eröffneten Orchester" und in seinem „vollkommenen Capellmeister" zwei einander völlig widersprechende Definitionen.

[2]) Frescobaldi, Passacaglia etc, mitgeteilt von A. W. Gottschalg im Orgelrepertorium (Schubarth).

stehungszeit chronologisch geordnet sind), so ist im Verlauf derselben ersichtlich, wie Muffat immer mehr und mehr Meister dieser Form wird. Die ersten machen in gewisser Weise einen unzusammenhängenden Eindruck und gleichen der Merulo-toccate, auch sind die harmonischen Stützen der Themen hier viel einfacher als in den folgenden, ja nur eigentliche Accorde und von einer selbständigen Stimmenführung kann noch nicht geredet werden. Später aber wird alles geschlossener, und die Stützen der Themen treten als wirkliche Kontrapunkte auf. Man kann diesen Fortschritt namentlich von der sechsten Toccata an verspüren, und diese letzten sechs Toccaten des Apparatus sind namentlich in Anbetracht der darin enthaltenen Fugensätze mit das Beste, was die späteren katholischen Orgelmeister hervorgebracht haben; — selbst der fruchtbare Segert (gest. 1782 zu Prag) hat unseren Meister nicht erreicht. Der Stil Muffat's, ein Anlehnen in der Form an italienische und dem Inhalte nach ein Eklekticismus aus italienischen, deutschen und französischen Mustern lässt sich sehr gut mit dem Froberger's vergleichen; beide sind so zu sagen Kosmopoliten. Allerdings bewahren sie sich beide bei allem Anlehnen ihre Originalität. Muffat wird leider von Froberger's Kompositionen in seiner Lernzeit noch nichts gekannt haben, da dieser bei seinen Lebzeiten nichts veröffentlichte; erst 1695, also 28 Jahre nach seinem Tode, wurde die erste Sammlung Froberger'scher Kompositionen zu Mainz gestochen.

Es ist sehr zu bedauern, dass Muffat den Apparatus nicht fortgeführt hat. Dass er zunächst beabsichtigte auf diesem Gebiete der Komposition später fortzuwirken, lässt der Umstand schliessen, dass er

diesen Band des Apparatus als „liber primus" bezeichnet. Durch die Uebersiedelung nach Passau und die Thätigkeit, welche ihm daselbst als Kapellmeister oblag, wurde er dem Gebiete der Orgelmusik völlig entzogen. Seine später noch veröffentlichten Kompositionen waren Sammlungen von Tänzen nach Lully'scher Manier.

Neu herausgegeben sind die 12 Toccaten in dem grossen französischen Sammelwerke[1]): „Trésor des pianistes", eine Ausgabe, welche sich mehr für den Klavierspieler, als für den Orgelspieler eignet. Ausserdem ist sie schwer zugänglich wegen der Kostspieligkeit der ganzen Sammlung. In Deutschland fehlt es bisher leider an einer vollständigen Neuausgabe dieser Toccaten, doch hoffentlich wird sich ein Verleger für eine solche Ausgabe finden. Nur Ritter veröffentlichte in der Geschichte des Orgelspiels zwei Toccaten.[2]) Aus dem Apparatus ist sonst noch die Passacaglia[3]) zweimal herausgegeben, nämlich von Grandaur und von Fischhof. Die „nova cyclopeias harmonia" ist von Reissmann wieder veröffentlicht. Es sei hier noch bemerkt, dass diese Kompositionen Muffat's nicht nur sogenannten „historischen Werth" haben, sondern selbst in unserer heutigen der Orgelmusik nur wenig Interesse entgegenbringenden Zeit in Konzerten ihre Wirkung nicht verfehlen, was der Verfasser dieser kleinen Schrift mit dem Vortrage der Passacaglia verschiedentlich erprobt hat.

[1]) Trésor des pianistes. Paris 1865. Band II.

[2]) A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts. Leipzig (Max Hesse), 1884.

[3]) a. von Grandaur bei Rieter-Biedermann und
b. von Fischhof in den „klassischen Studien, Heft 12".

Im Jahre 1695 erschien das dritte Werk Georg Muffat's, nämlich „Suavioris harmoniae instrumentalis hyporrhematicae florilegium primum" oder zu deutsch nach Gerber's Tonkünstlerlexikon „Blumenband lieblicher Ballet-Stücke aus 50 auf 4 oder 5 Geigen sammt dem Basso continuo gerichteten und bestehenden Pieces, so sieben Ouvertüren zusammen ausmachen. Augsburg 1695." Dies Werk war dem Grafen Joh. Philipp von Lamberg, Bischof zu Passau, bei dem Muffat seit 1690 die Stellung eines Kapellmeisters und Pagenhofmeisters versah, gewidmet. In der Vorrede dieses Florilegiums hat Muffat einige Notizen über seine Künstlerlaufbahn gemacht, welche Walther, der dies Werk noch gekannt haben muss, in seinem Lexikon uns überliefert hat. Ausser diesen biographischen Notizen wird die Vorrede ähnlich wie die zu seinem zweiten Florilegium noch manche Anweisungen über die Ausführung dieser Balletstücke enthalten haben, was der Umstand beweist, dass Muffat in dem Vorwort an den Leser in seinem zweiten Florilegium an der Stelle, wo er von dem eigentümlichen Rhytmus der einzelnen Stücke spricht, sowie bei Besprechung der Wiederholungen „der Kürze wegen" auf die Vorrede zu dem ersten Florilegium hinweist. Leider ist es trotz vielem Nachsuchen nicht gelungen, dies Werk wieder aufzutreiben.

Das vierte Werk, welches Georg Muffat im Jahre 1698 in Passau veröffentlichte, ist ein ähnliches wie das Florilegium I.: es nennt sich „Angenehmer Instrumental-Tanzmusik zweite Sammlung, mit möglichstem Eifer bearbeitet in 62 vollkommenen Stücken, die nach dem neueren Tanzstyle, der allmählig mehr in Gebrauch kommt, verfasst und

während der Festlichkeiten am Passauer Hofe zum glänzenden Empfange der höchsten Gäste, sowie auch zur Tanzübung der erlauchten Prinzen mit voller Musik gut aufgeführt wurden". Diese Sammlung ist seinem Herrn, dem Bischof und zwei Grafen von Kufstein, Johann Traugott und Liebgott, gewidmet.

Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts wurden die sogenannten Singballets mehr und mehr beliebt. Schon in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts wurden solche Ballette in Darmstadt und Dresden[1]) aufgeführt. Aus letzterer Stadt wurde sogar der Tanzmeister Gabriel Moehlich[1]) nach Paris entsandt, um daselbst derartigen Aufführungen beizuwohnen und solche nachher in Dresden nach Pariser Art einzustudieren. Selbstverständlich mussten die Hofkompositoren an den deutschen Höfen ihre Thätigkeit in den Dienst dieser Ballette stellen, so in Dresden selbst Heinrich Schütz. Aus einer derartigen Thätigkeit ist auch diese Tanzsammlung Muffat's entstanden, wie wir aus folgenden Worten der Vorrede entnehmen können: „Als Seine Hoheit über die Fortschritte Seiner erlauchten Enkel und der Pagen sich kümmerte und wissen wollte, was in den Wissenschaften, in den edleren Beschäftigungen und auch in der Tanzkunst geleistet werde, bat mich der Herr Dr. Christian Leopold Krümmer, ich möchte einigen guten Dichtungen neue Melodien unterlegen, nach deren Melodie man in komischem Aufzuge und bei theatralischen Verrichtungen tanzte. Als ich diesem Wunsche mit meinen schwachen Kräften Genüge gethan, sah der gütigste Fürst diese unsere gemein-

[1]) cf. Robert Proels, Geschichte des Hoftheaters in Dresden, S. 37.

schaftliche Arbeit mit so gütigen Augen an, dass er beschloss, sie solle auch vor anderen Fürsten und erlauchten Männern, die an diesen Hof kommen, als Schauspiel aufgeführt werden, und die Aufführung seines gütigsten Beifalles würdigte. An das glaubte ich Dich vornehmlich erinnern zu müssen, geneigter Leser, damit, wenn einige Stücke dieses Werkes Deinen delikaten Ohren etwas Gewöhnliches oder Fremdartiges zu enthalten scheinen, Du dies nicht der Unfruchtbarkeit oder Rauheit, sondern der Nothwendigkeit, das Eigenthümliche des Tanzes darzustellen, zuschreibst." — Aus den folgenden Bemerkungen ist ersichtlich, dass diese Tanzstücke ganz nach dem französischen Muster seines Lehrers Lully gehalten waren. Es heisst nämlich darüber: „Die Art Tanzstücke, im Sinne des geistreichen Lullius mit Geigen aufzuführen, die von uns hier in ihrer Reinheit gezeigt und durch den Beifall und die Bewunderung der besten Musiker der Welt empfohlen ist, ist eine so sinnreiche Erfindung, dass man kaum noch etwas Genaueres, Angenehmeres, Eleganteres ausdenken kann." — Der mit „Bemerkungen" überschriebene Abschnitt der Einleitung ist sehr ausgedehnt, er berichtet hauptsächlich über die unter Lully übliche Art des Violinspieles und ist, worauf hier aufmerksam gemacht sei, für die Geschichte des Violinspieles entschieden von Wichtigkeit. Der erste Abschnitt handelt vom Griffe, der zweite vom Bogen, der dritte vom Takte, der vierte von den Eigentümlichkeiten der Lullyaner, sofern sie zweckdienlich sind, der fünfte von der Anmuth des Vortrages und den Verzierungen. Wir können diesem Abschnitte nicht näher nachgehen, es mag nur Muffat's Urteil über die damaligen deutschen

Violinspieler hier Platz finden: „Er will mit seinen Bemerkungen dem gebührenden Lobe und erlangten Rufe anderer Violinspieler, woran vor allen, wie er anerkennt, Deutschland reich ist, wenn sie auch nicht der Lully'schen Richtung folgen, aber doch in dem höheren Gebiete dieser Kunst Rühmliches leisten, durchaus nichts entzogen wissen. Wenn diese (also die Deutschen) die lebhafte Zierlichkeit des Lullius mit ihrer Sicherheit und Fingerfertigkeit verbänden, so würden sie nicht nur allen Ausländern gleichkommen, sondern sie hierin noch meilenweit übertreffen." — Allgemein interessant ist auch die schroffe Weise, mit der schon er ein leider historisch gewordenes Übel in dem vierten Teile seiner Bemerkungen bekämpft, nämlich das laute Einstimmen und Präludiren im Orchester vor Beginn einer Aufführung. Er sagt: „Die Instrumente sollen vor Ankunft der Zuhörer oder doch wenigstens so still und kurz, als es geschehen kann, normal gestimmt werden. Man enthalte sich alles Lärmmachens und so vieler verworrener Vorspiele, wodurch Manche Luft und Ohren vor der Symphonie so anzufüllen pflegen, dass der daraus entstandene Ekel fast grösser ist, als das ganze folgende Vergnügen."

Leider ist auch von den in diesem Florilegium enthaltenen Kompositionen so gut wie nichts bisher wieder an das Tageslicht getreten. Nur in der k. k. Hofbibliothek zu Wien ist aus demselben die Bassstimme zu finden, welcher die Dedikation, das Vorwort an den Leser und die Bemerkungen vorangedruckt sind. — Über den Werth dieser Tanzstücke lässt sich also vorläufig noch kein Urtheil abgeben.

Das letzte Werk Georg Muffat's sind 12 Konzerte für Streichinstrumente, welche 1701 zu Passau unter

folgendem Titel erschienen: „Auserlesener mit Ernst und Lust gemengter Instrumentalmusic erste Versammlung". Dieses Werk ist bisher in der Musikliteratur noch nicht erwähnt worden, nur Fürstenau,[1]) der dasselbe in der königlichen Bibliothek zu Dresden vorfand, teilt einen Teil der Vorrede zu demselben mit. Aus dieser ergiebt sich, dass es Muffat schliesslich nicht mehr befriedigte, wie in seinen Florilegien der französischen Manier einseitig zu folgen, sondern dass er wieder zu dem Stil, welchen er sich mit seinen Kammersonaten gebildet hatte, zurückgriff, ein Stil, welcher die leichtere französische und die ernstere italienische Schreibart harmonisch verschmolz. — Die Vorrede zu diesem Werke lautet: „Demnach ich meine zwey Blumen-Bund oder Florilegien lieblicher Balletstücke den Ersten zu Augsburg 1695 und den Andern zu Passau 1698 im Druck ausgehen lassen, überreiche ich Dir geneigter Leser diese erste Versammlung meiner mit Ernst und Lust gemengter Instrumental-Konzerten, von einer auserlesenen Harmonie derowegen intituliret weillen sie nicht allein die muntere und aus dem Lullianischen Brunn geschöpfte Lieblichkeit in den Ballet-Arien unverletzt, sondern auch etzliche tiefsinnig aussgesuchte Affecten der Italienischen Manier unterschiedlich schertzige Einfäll der Kunst und auf mancherley mit besonderem Fleiss eingemischte Abwechslungen des grossen Chores mit dem einfach besetzten Terztl in sich hält. Welche Concerten weilen sie wegen der darunter begriffenen Ballet und anderen Arien weder zum Kirchenstil noch

[1]) Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Bd. 2, S. 62.

wegen der darinnen da und dort bald langsamb und traurig bald lustig und hurtig eingemengten anderen Concepten weder zum Dantzen taugen, indem sie nur zur absonderlichen Erquickung des Gehörs componirt worden, vornemblich unter Belustigungen grosser Fürsten und Herrn zur Unterhaltung vornehmer Gästen bey herrlichen Mahlzeit, Serenaden und Zusammenkünften der Musikliebhaber und Virtuosen am füglichsten können producirt werden. Dieser sinnreichen Vermischung ernster Gedanken habe ich vor Zeiten zu Rom gefasst, allwo unterm weltberümten Herrn Bernardo Pasquini ich die Welsche Manier auff dem Clavier erlernet, da ich etliche dergleichen schön und mit grosser Anzahl Instrumentisten auffs genaueste producirten Concerten vom Kunstreichen Herrn Archangelo Corelli mit grosser Lust und Wunder gehört. Als ich manche Verschiedenheit darinnen vermerkte, componirte ich etliche von diesen gegenwärtigen Concerten, so in vorgemelten Herrn Archangelo Corelli Wohnung probirt worden (deme wegen vieler mir grossgünstig communicirten nützlichen observatienen disen Stylum betreffend, ich mich verbunden profitiere) und auf dessen approbation, gleichwie schon längstens in meiner Rückkunft auss Frankreich ich der Erste die Lullianische Ballet-Arth, also habe ich dieser der Orten noch unbekannten Harmonie einige Probstück der Erste in Teutschland gebracht; derer Zahl bis auff 12 gemehrt und bey höchst reputirlichen Gelegenheiten zu unterschiedlichen Zeiten und Oerthern (wie dann die vor jedem Concert gesetzte Titul Geheimbnussweiss andeuten) glückselig producirt."

Erst nach Fertigstellung dieser Arbeit ist mir die Existenz dieses Muffat'schen Werkes bekannt

geworden. Leider war es mir nicht möglich, auf meiner Rückkehr von München einen Abstecher nach Dresden zu machen, um dies Werk selbst in Augenschein zu nehmen, ich werde es aber, sobald sich die Gelegenheit bietet, thun und anderweitig dasselbe dann besprechen, vielleicht gelingt es mir auch noch inzwischen die beiden Florilegien wieder aufzufinden.

II. Gottlieb Muffat.

Gottlieb Muffat wurde im Jahre 1690 zu Passau als Sohn unseres Kapell- und Oberhofpagenmeisters Georg Muffat geboren und am 25. April eben dieses Jahres (nach Ausweis der dortigen Kirchenbücher) getauft, und zwar auf den Namen Liebgott, er nannte sich dann später Gottlieb. Gewiss hat sich schon frühe seine musikalische Begabung gezeigt, und da war es umsomehr natürlich, wie ja in damaliger Zeit der Beruf der Väter wieder von den Söhnen ergriffen wurde, dass der Sohn des tüchtigen Kapellmeisters auch wieder für den Beruf dieses bestimmt wurde. Man kann wohl sicher annehmen, dass bis zu seinem am 23. Februar 1704 erfolgten Tode der Vater der musikalische Erzieher seines Sohnes war. Manches aus seinen Werken erinnert an Dies und Jenes in denen seines Vaters. Auch beschränkte er sich auf die Kompositionsgattung fast ganz und gar, welcher die vortrefflichsten Werke seines Vaters angehören, nämlich der Komposition für das Cembalo oder die Orgel. Als der Vater aus der Welt schied, war Gottlieb kaum 14 Jahre alt und daher noch nicht fertig in seiner musikalischen Ausbildung. Bald nun nach dessen Ableben muss

er nach Wien gekommen sein, zu welcher Annahme eine Bemerkung in der Dedikation seines Hauptwerkes „Der Componimenti musicali per il Cembalo" an Karl VI. berechtigt. Dort sagt er nämlich, dass er dem Kaiser zu grossem Danke verpflichtet sei, weil es ihm durch dessen Huld vergönnt war, ununterbrochen 30 Jahre (per trent anni continui) den ausgezeichneten Unterricht des Meisters Johann Joseph Fux zu geniessen.

Wann er die Componimenti herausgegeben hat, steht nicht ganz fest, da keine Jahreszahl in der Ausgabe angegeben ist. Weil nun Karl VI. im October des Jahres 1740 starb und Gottlieb Muffat demselben für den 30 Jahre hindurch bei Fux genossenen Unterricht dankt, so musste Muffat, wenn man den allerspätesten Termin für die Herausgabe der Componimenti, nämlich das Jahr 1740 annimmt, schon mindestens 1709 oder 1710 nach Wien gekommen sein. Es wird aber später gezeigt werden, dass diese Veröffentlichung im Jahre 1735 geschehen sein muss, und daher ist für die Uebersiedlung Gottliebs nach Wien das Jahr 1705 anzunehmen. Erst vom Jahre 1711 sind wir im Besitze sicherer Nachrichten über ihn, welche sich im Archive des kaiserl. königl. Oberhofmeisteramtes zu Wien befinden und als Beilagen in der Biographie des Hofkapellmeisters Fux[1]) von Dr. Ludwig Ritter von Koechel mitgetheilt sind. Diese Beilagen enthalten Gutachten von Joh. Fux über Mitglieder seiner Kapelle und über Hofscholaren, welche Anstellung,

[1]) v. Koechel, Johann Joseph Fux, Hofkapellmeister und Hofkompositor der Kaiser Leopold I., Joseph I. und Karl VI. 1698—1740.

Gehaltserhöhung etc. betreffen. Im Jahre 1711[1]) wurde Gottlieb Muffat nämlich in dem Institut der kaiserlichen Hofscholaren zu Wien aufgenommen. Was war nun dies für ein Institut? Ueberzeugt davon, wie viel von der Tüchtigkeit und der musikalischen Durchbildung eines jeden Mitgliedes seiner Hofkapelle für ein gutes Zusammenwirken derselben abhinge, war Kaiser Leopold I. darauf bedacht, die alternden Kräfte seiner Kapelle durch neue, tüchtig geschulte zu ersetzen, und deshalb schuf er das Institut der Hofscholaren. Jeder Hofscholar bekam aus der Staatskasse für seinen Unterhalt ein Stipendium von 360 florins, sowie unentgeltlichen Unterricht im Instrumentalspiel und der musikalischen Theorie. Fux spricht sich in Gutachten,[2]) welche den Bassisten Josef Moser, Gottlieb Muffat und den Violinisten Fachini angehen, über die Hofscholaren dahin aus: „dass dieselben zu diesem Ziel und Ende gehalten werden, damit Ihre Majestät an guten Virtuosen keinen Mangel habe und wenn selbige sich qualificirt gemacht haben, in wirkliche Dienste allezeit ohne Observation der Zahl angenommen werden. Anspruch zu Hofscholaren haben solche, die entweder eigne oder von ihren Voreltern her Meriten an dem kaiserlichen Hofe haben." Sicherlich erfüllte der jüngere Muffat beide Bedingungen. Gewiss wurden seine musikalischen Kenntnisse für werth erachtet, weiter ausgebildet zu werden, und auch von seinem Vater her stand er ja in guten Beziehungen zum Wiener Hofe, hatte doch dieser nach seiner Flucht

[1]) Status der kaiserl. Hoff-Music. v. Koechel, Beilage II, 31.

[2]) v. Koechel, Beilagen VI, 25, 165 und 191.

aus Strassburg zunächst ein Asyl am Wiener Hofe gefunden und auch in der Folge stets Gunstbezeugungen von dem Kaiser erhalten. Die Leistungen Gottlieb Muffat's müssen bei seiner Aufnahme als Hofscholar schon recht bedeutende gewesen sein, denn gerade das Jahr 1711 war für Aufzunehmende ein sehr ungünstiges. In diesem Jahre war nämlich auf kaiserlichen Befehl wegen der grossen Kosten, die das Halten der Hofkapelle machte, eine sogenannte „Reformirung" der Kapelle vorgenommen worden, durch welche sehr viele Musiker aus dem Dienst entlassen wurden. Traten nun Vacanzen ein, so hatten diese sogenannten Reformirten die meisten Chancen wieder in den Dienst eingestellt zu werden. Die Wiedereingestellten wurden dann „Confirmirte" genannt. Trotz der Ungunst dieser Zeit wurde Gottlieb als Hofscholar angenommen. Und die Aufnahme gerade in diesem Zeitpunkte bestätigt auch, dass Fux schon längere Zeit vorher das Talent und das Können Muffat's erkannt haben und sein Lehrer gewesen sein muss, denn einerseits wurde gerade in dieser Zeit recht viel bei der Aufnahme verlangt, andererseits aber hatten, wie ja auch heute noch, die Schüler und Günstlinge der Kapellmeister stets das Vorrecht.

Muffat erhielt nun wie alle Scholaren ein Stipendium von 360 florins. (Immerhin für die damalige Zeit keine geringe Summe, wenn man z. B. erwägt, dass Joh. Seb. Bach als wohlbestallter Organist zu Arnstadt nur 72 Thaler $22^1/_2$ Groschen Gehalt bekam.) Mit äusseren Sorgen hatte er somit nicht zu kämpfen und er konnte sich daher voll und ganz seinen Studien widmen. Vorzüglich genoss er natürlich auch fernerhin den theoretischen Unterricht

des Joh. Fux, der sich für alle Zeiten ein unsterbliches Verdienst durch die Herausgabe des sogenannten „Gradus ad Parnassum“ [1]) erworben hat. Ausser Fux waren noch Gaet. Orsini, Chr. Praun (Gesang), Paul Alber, Franz Reinhard (Violine), Max Hellmann (Cimbal), Franc. Conti (Theorbe) in der Heranbildung der Scholaren thätig. In späteren Jahren war Muffat selbst wieder Scholarenlehrer und zwar für Klavier. Dass Gottlieb Muffat ausserordentlich viel gerade von seinem genialen Lehrer Fux hielt und wohl wusste, was er an diesem hatte, davon legt er später gerne öffentliches Zeugnis ab, so in der Vorrede an den Leser in seinen 72 Versetten: „Nachdem ich unter Anleitung des ohne Schmeichelei besten Meisters der Welt“, so heisst es an dieser Stelle, „des Joh. Fux, kaiserl. Obrist-Kapellmeister durch vieljährige Mühe in der Schlagkunst mich soweit als möglich zu kommen geflissen habe“ etc. und ferner in der Dedikation seiner Componimenti an Kaiser Karl VI., wo er für den Unterricht, den er durch kaiserliche Huld 30 Jahre hindurch bei dem „herrlichen und nie nach Gebühr geschätzten Meister Fux (sempre celebre e giammai abbastanza lodato Giovanni Guiseppe Fux)“ genossen, seinen Dank ausspricht.

Viele Hofscholaren hatten sich lange Jahre herum-

[1]) Der „Gradus“ von Fux ist in neuerer Zeit von dem hochgelehrten H. Bellermann für seine Bearbeitung des Kontrapunktes zu Grunde gelegt worden. (Der Kontrapunkt von H. Bellermann. Berlin 1877. 2. Auflage. Jul. Springer.) Der Verfasser dieser kleinen Abhandlung hat, nachdem er das Studium des Kontrapunktes nach dem neueren System vollendet hatte, die Freude gehabt, im Wintersemester 1886/87 im Colleg von Herrn Professor Bellermann auch in das Studium des alten Kontrapunktes eingeführt zu werden.

zudrücken, bevor sie als wirkliche Hofmusiker angestellt wurden. Manche erreichten dies Ziel erst in 7, 10, 12 oder mehr Jahren, einige blieben ihr ganzes Leben hindurch Scholaren.

Gottlieb Muffat dagegen gelang es schon nach kaum sechs Jahren die Anstellung als Hofmusiker zu bekommen. Dass er sich wacker herangehalten und in künstlerischer Beziehung etwas Tüchtiges leistete, davon legt das Gutachten Fuxens,[1]) welcher Muffat's Bitte um Anstellung als wirklicher Organist und um eine Reiseunterstützung befürwortet, ein beredtes Zeugnis ab: „Weillen die Scolaren zu diesem Ziel und Endte gehalten werden, damit Ihre Majestät an gutten Virtuosen keinen Abgang haben solten, und wenn selebe sich qualificirt gemacht haben in die Würkliche Dienst allezeit angenommen worden, Als attestiere hiemit, dass dieser Scolar Gottlieb Muffat durch seinen unermiedten Vleiss und Embsigen Studio sich fähig gemacht hat, dass ihme nit allein alle Dienst können anvertraut werden, sondern dass er sich auch vor jedermann mit grossen Ruhm dürffe hören lassen; als ist zufolg dessen meine wenigste meinung, es möchte Ihme Muffat die gebettene wirkliche Organistenstelle allergnedigst conferiret und zu seiner bevorstehenden Reise ein erklecklich Besoldung ausgeworfen werden." Wahrlich ein schönes Zeugnis ausgesprochen von dem strengen und in seinem Urteile unbefangenen Kapellmeister Fux. Karl VI. schrieb unter dies Gutachten: „Placet Carl m/p." Muffat wurde nun am 3. April 1717 als zweiter Hoforganist neben Georg Reutter sen., welcher 1715 schon sein Amt angetreten hatte, angestellt. Was

[1]) v. Koechel, Beilage VI, 23.

die „bevorstehende Reise" anbetrifft, so kann man unbedingt annehmen, obgleich das Ziel derselben nicht genauer angegeben wird, dass dies eine Reise nach Italien war. Zog es doch alle strebsamen jüngeren Musiker der damaligen Zeit nach Italien, nach dem Lande, in dem die Wiege unserer heutigen Musik gestanden hatte. Wir sahen, dass Georg Muffat, durch seinen Herrn unterstützt, dorthin ging, auch von Heinrich Schütz und Haendel wissen wir dies ja, auch der junge Mozart ging noch dorthin, um unschätzbare Kenntnisse für die Zukunft daselbst zu sammeln. Aus dem Umstande, dass Kaiser Karl VI. sein unumwundenes Placet unter Fuxens Gutachten setzte, kann man ersehen, dass auch diese Bitte Muffat's erfüllt wurde, und da die Reise eine „bevorstehende" genannt wird, so irrt man wohl nicht, wenn man annimmt, dass sie in dem eben begonnenen Jahre 1717 stattfand. Leider fehlt es uns an genauen Nachrichten über diese Reise.

Mit der Anstellung als Hofmusiker besserten sich auch Muffat's äussere Verhältnisse in ganz beträchtlicher Weise; er bekam jetzt ein Gehalt von 720 florins, wie das Register der Orchestermusiker[1]) zeigt. Natürlich steigerte sich auch dem erhöhten Gehalte entsprechend die Beschäftigung Muffat's in musikalischen Aufführungen. Er war nicht etwa blos als Organist thätig, sondern musste bei den Aufführungen von Opern und Oratorien etc. am Hofe begleiten und zwar in den Opern am Klavier. Man muss namentlich diese letzte Thätigkeit nicht gering anschlagen. Das Klavier hatte in damaliger Zeit eine in gewisser Hinsicht bedeutendere Stellung als

[1]) v. Koechel, Beilage VB.

jetzt. Dient es heute fast ausschliesslich im Konzertsaal der Bethätigung virtuosen Könnens, zum Begleiten eines Soloinstruments oder einer Singstimme, so war es damals noch ausserdem ein integrierender Teil des Orchesters. Abgesehen davon, dass man in jener Zeit noch nicht so grosse Orchester kannte, wie heute, so war das damalige Orchester auch in seiner Zusammensetzung nicht so mannigfaltig, wie das unsrige: es war gegen heute recht arm und bedurfte deshalb des Klaviers oder der Orgel als Füllstimme. Noch bis in Mozart's Zeit hinein blieb das Klavier im Orchester. Leider werden in den Opern des letzteren die Seccorecitative, welche am Klavier begleitet wurden, an vielen Bühnen fast ganz fortgelassen oder vom Orchester begleitet, und zwar zum grossen Schaden für diese Opern.[1]) In der Ausführung dieser Klavierpartien, welche nach der abgekürzten Form, der sogenannten Generalbassschrift aufgezeichnet wurden, wechselte Muffat mit seinem Mitorganisten ab. Die spätere Notationsweise hat diese Kunst des Generalbassspielens völlig in Vergessenheit gebracht, und zwar sehr zum Nachteile des rechten Verständnisses der alten Tonwerke. Der Versuch von Robert Franz, durch seine Bearbeitungen verschiedener Meisterwerke die vergessene Kunst des „Akkompagnements" wieder begreiflich zu machen, ist somit dankbar anzuerkennen.

Unser Gottlieb Muffat kam nun mit grosser Pflichttreue und rechtem Geschick diesen seinen

[1]) Die einzige mir bekannte Bühne, welche die Mozart'schen Opern in der Originalgestalt stets aufführt, ist die Schweriner, auf welcher überhaupt alle Opern in der stilvollsten Weise gegeben werden.

Amtsobliegenheiten nach, was wieder aus einem Gutachten[1]) seines Kapellmeisters vom 6. März 1723 ersichtlich ist, in welchem Fux Muffat's Gehaltszulage, obwohl derselbe ja seinen Dienst erst sechs Jahre gethan hatte, befürwortet. Fux schreibt: „Gottlieb Muffat, Hof- und Kammerorganist kombt allerunterthänigst ein umb Vermehrung seiner Besoldung deren 40 Thaller monatlich. Weillen dieser Supplicant vor anderen wegen seiner erworbenen virtu mit accompagnirung bei allen Opern und Cammerfestinen emploiret wird, beynebens seine Compositionen bei Hof mit Vergnigung Ihro Kayserl. Mayestät hören machet: auch in seinen Dienstverrichtungen sehr eiffrig sich erzeiget. Als ist meine wenigste Meinung, er Muffat möchte mit 10 Thaller monätliche Verbesserung umb so vill mehrer allergnedigst consoliret werden, weillen auch der andere sein Mitorganist, mit welchem er gleiche Dienstverrichtungen hat, 50 Thaller monätlich genüset, auch hierdurch andere zum embsigen Studio angefrischet werden." — In eben dieser Zeit wurden, wie dies Gutachten meldet, schon Kompositionen Muffat's bei Hofe aufgeführt und fanden daselbst ungeteilten Beifall.

Im Jahre 1723 ist das Stillleben, das unser Muffat als Hoforganist zu Wien führte, durch eine kleine Reise unterbrochen. Am 4. September 1723 wurde nämlich Karl VI. in Prag als König gekrönt; am 8. September folgte die Krönung der Kaiserin Elisabeth Christine ebendaselbst. Gelegentlich dieser Krönung wurden grosse Feste veranstaltet, bei denen auch theatralische wie musikalische Aufführungen

[1]) v. Koechel, Beilagen VI, 92.

nicht fehlten. Es wurde die Festoper[1]) „Constanza e Fortezza", Text von Pariati und Musik von Fux, im Freien aufgeführt. „La constanza e fortezza" war die Devise des Kaisers. Zum Thema war der Kampf des Porsenna gegen Rom mit den Episoden des Mutius Scaevola, des Horatius Cocles und der Cloelia gewählt, eine Aktion, welche Gelegenheit zur gewaltigsten Massenentfaltung, zu imposanten Maschinerie- und Dekorationseffekten gab. Hundert Personen sangen und zweihundert Musiker waren im Orchester thätig. Der Kapellmeister Caldera dirigierte; Fux, der an der Gicht litt, war auf einer Sänfte nach dem Festplatze gebracht worden.

Ausser dieser Festoper wurde ferner noch das grosse Te Deum von Fux und wahrscheinlich noch mehrere Kirchenkompositionen von eben demselben Meister aufgeführt. Gottlieb Muffat war auf kaiserlichen Befehl ebenfalls nach Prag gekommen und bei diesen Aufführungen beschäftigt. Er zeichnete sich bei denselben besonders aus, wie Dlabacz berichtet.[2])

Auch als Lehrer war Gottlieb Muffat thätig, sowohl im Instrumentalspiel (Cembalo), als auch im Kontrapunkt, und trug durch diese letztere Thätigkeit wesentlich zu der schnellen Verbreitung des „Gradus ad Parnassum" seines genialen Lehrers Fux bei. Sodann hatte er in seiner Eigenschaft als Lehrer auch die „Genade", in der Familie des Kaisers als Klavierlehrer wirken zu dürfen. Sechs volle Jahre unterrichtete er die Erzherzogin im Klavierspiel, ohne

[1]) cf. a. v. Koechel, Seite 149, b. Teuber, Geschichte des Prager Theaters I, S. 48. Prag 1883.

[2]) Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen von Gottfried Dlabacz. Prag 1815.

allerdings irgend welche Besoldung dafür zu erhalten. Immerhin eine etwas zweifelhafte Gnade. Aber Muffat machte doch seine Rechnung dabei, er hatte die Zukunft seiner Kinder im Auge, wie wir gleich sehen werden.

Durch manche trübe Erfahrungen gewarnt, hatte Fux dem Kaiser gerathen, das Institut der Hofscholaren aufzuheben. Er sagt in einem Gutachten[1]) über die nachgesuchte Aufnahme eines gewissen Franciscus Carolus Drenger als Hofscholar unter anderem Folgendes: „Ich kann für die Scolaren nit einrathen, weil die Spesen in der Musik immer höher steigen und man nicht versichert ist, ob dergleichen Scolaren reüssiren möchten" und ferner „weil eben einige Scolaren, sich verlassend auf die würklichkeit sehr übel bishero sich aufgeführet haben, auch in Studio sehr nachlassig sich erzeiget: als haben Ihro kaiserl. Mayestät allergnädigst resolviret keinen würklichen Scolaren mehr zu halten." — Somit war das Institut der Scholaren abgeschafft. Es wurde aber auch in der Folge für manchen aus Gnaden zur Ausbildung eine gewisse Summe ausgeworfen. Hierauf rechnete Gottlieb Muffat und kam deshalb am 17. Januar 1733 darum ein, dass sein zwölfjähriger Sohn Joseph noch als kaiserlicher Hofscholar im Klavierspiele aufgenommen würde. Fux unterstützt wieder dies Gesuch mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die der Erzherzogin von Gottlieb Muffat gratis ertheilten Klavierstunden. Er schreibt: „Gottlieb Muffat, kaiserl. Organist, welcher schon in das 18. Jahr nit allein in der Capelle, sondern auch bey

[1]) v. Koechel, Beilage VI, 74, 108, 118.

allen opern und Cammerfestinen mit accompagniren Virtuose Dienste prätestiret kombt a. u. Supplicando ein umb die allerhöchste genad, dass sein zwölfjähriger Sohn Joseph für einen kaiserlichen Hofscolaren im Clavier möchte allergnädigst aufgenommen werden mit der gewendlichen Scolaren-Provision deren 360 florins jährlich. Wann nun der Knab sowohl in Studio latino, als auch in der Music id est in Clavir sonderbare Specimina spüren lasset, der Vatter auch als Supplicant neben anderen Meriten die durchlauchtige Erzherzogin schon das sechste Jahr in den Clavir zu informiren die allerhöchste Genad hat ohne einzigs anders Emolomento, indeme doch die übrige Informatores derselben Besoldung oder aber andere ergötzlichkeit zu genüsen haben. Als ist meine wenige mainung er Muffat möchte auf die a. u. angesuchte weis allergnedigst consoliret werden."

Ausnahmsweise wurde Joseph Muffat auch noch im Jahre 1734 als Hofscholar aufgenommen, indem man auf die väterlichen Verdienste Rücksicht nahm. Leider erfüllte der Sohn nicht die Erwartungen, welche sein Vater und Fux auf ihn gesetzt hatten, er ist sein ganzes Leben hindurch Scholar geblieben, von 1734 bis 1756, in welchem Jahre er verstarb, wie die Rechnungsbücher berichten. In den noch von Fux ausgestellten Gutachten wird seiner nicht mehr Erwähnung gethan. Man muss also annehmen, dass er gar nicht einschlug; hätte er nur einigermassen Anerkennenswertes geleistet, so würde sicherlich Fux und seine Nachfolger sich veranlasst gefühlt haben, für ihn einzutreten. — Aus Gottlieb Muffat's äusserem Leben ist aus dieser Zeit nichts besonderes mehr bekannt. Er wirkte in seinem Berufe bis zum Jahre 1763, in diesem liess er sich pensionieren, wie

Stände[1]) der kaiserlichen Hofmusikkapelle melden. Er war also bei seiner Quiescierung 73 Jahre alt. Es ist begreiflich, dass er in so vorgerücktem Alter seinen immerhin schweren Dienst nicht mehr zu verrichten im stande war; gewiss hatten aber auch der frühe Tod seines Sohnes Joseph und das Fehlschlagen der musikalischen Laufbahn desselben ihn tief gebeugt. Am 10. December 1770 starb er zu Wien, 80 Jahre alt, wie die Wiener Zeitung berichtet.

Nun zu den Werken Gottlieb Muffat's. — Durch den ihm bei Hofe zu teil gewordenen Beifall (Fux' Gutachten 6. März 1723) sah er sich veranlasst und ermuntert, Kompositionen herauszugeben. Zunächst allerdings nicht die am Hofe gespielten, dies können eben nur Galanteriestücke für Klavier (wie er sie selbst in der Vorrede zu den Versetten nennt) oder Kammersonaten etc. gewesen sein, sondern kleine Stücke für die Orgel unter folgendem Titel: 72 Versetten sammt 12 Toccaten, besonders zum Kirchendienst bey Choral-Ämtern und Vespern dienlich von Gottlieb Muffat Ihro K. Mayestaet Caroli VI. Hof- und Kammerorganist wie auch Ihro Verwittwete K. M. Wilhelmine Amalie Hoforganist. Wien 1726. Muffat war ein treuer Christ und glaubte deshalb als Organist zunächst verpflichtet zu sein, für die „Verzierung des Gottesdienstes", wie er in der Dedikation dieser Versetten sagt, beizutragen. Er will mit diesem Werke „dienen und nicht prangen", und zwar soll dasselbe vor allen der „lehrenden Jugend zu Gute kommen". Diese Erstlingsgabe widmet er dem „Hochwürdigen Prälaten Herrn Blasio, des löblichen Stiftes St. Blasii im Schwarz-

[1]) v. Koechel, Beilage V, 3.

wald Abbten, Herrn der Reichs-Grafschaft Bondorf, der Roem. Kayserl. kathol. Mayestät beständigen Rath, auch eines löblichen östreichischen Prälatenstandes Praesidii seinem gnädigen Herrn"; und zwar deshalb, weil er durch diese Dedikation eine gute Verbreitung seines Werkes erhofft, wie die Anrede an den Prälaten zeigt: „Man kann", sagt er in dieser, „es einer niedrigen Reben nicht verdenken, wenn sie um sich von der Erde in die Höhe zu bringen einen Anhalt suchet. Und meiner geringfügigen Arbeit mögen Euer Hochwürden nicht übel deuten, dass sie nämlich grösser bekannt und beliebt zu machen sich unterfanget in Dero so werth und ansehnlichen Namen gleichsam einzuflechten, noch sich mit dem Ruhmvollen in Wien annoch gegenwärtig in lebendigem Angedenken zu vergnügen, sondern von der Donau bis gegen das Rheinische zu Dero gnädigen Patronanz zu verfügen." — Der musikalische Wert dieser Versetten ist ein schon recht bedeutender; sie legen ein beredtes Zeugnis von dem kontrapunktischen Können ihres Verfassers ab. Sie sollten ja allerdings vorzüglich ein Studienwerk sein und „der lehrnenden Jugend" im kirchlichen Orgelspiel zu Gute kommen. Die Fugenarbeit ist überaus flüssig, ja gefällig, und dabei streng in der Form, so dass sie als Musterbeispiele einem Werke wie Fuxens „Gradus ad Parnassum" keine Schande machen würden. Versetten im heutigen Sinne, d. h. kurze Sätze, die nur aus der ersten Durchführung des Themas in den vier Stimmen bestehen, sind sie nicht, sondern Fughetten. In ihrem Bau sind sie, wie gesagt, ganz streng nach den von Fux im Gradus angegebenen Regeln gearbeitet und unterscheiden sich daher wesentlich von den Fugen in

seinem später veröffentlichten Werke, den „Componimenti musicali per il cembalo". Hier in den Componimenti werden nicht nur die Themen in der Tonica und Dominante eingeführt, wie die alten Meister Frescobaldi, Froberger, Pachelbel etc. es thaten und wie es in den 72 Versetten auch geschieht, sondern auch in einer oder mehreren verwandten Tonarten. Allerdings war ja bei den alten Meistern, sowie in den Versetten, in welchen sich Muffat ganz in den alten Kirchentonarten bewegt, die Modulationsordnung durch den Gebrauch der Kirchentöne immerhin etwas eingeschränkt. In einigen neueren Anthologien von Orgelkompositionen findet man einzelne Nummern aus diesen Versetten neu gedruckt. Allerdings treten sie nur sehr sporadisch auf, was der Umstand wohl mit bewirkt, dass dies Werk nur noch höchst selten vorkommt; ein einziges Exemplar ist mir bekannt geworden, und dies besitzt die königliche Bibliothek zu Berlin. Am meisten hat Friedrich Riegel[1]) in seinem trefflichen Werke „Praxis Organoedi in ecclesia" aus diesen Versetten neu veröffentlicht, nämlich 12 Nummern. Für den angehenden Kontrapunktisten und Organisten können diese klaren Fughetten wegen ihres schönen reinen Satzes eine herrliche Fundgrube sein, wenigstens kann er aus denselben bedeutend mehr lernen, als aus den oft schwülstigen fast durchweg dem heutigen Zeitgeschmacke allzusehr huldigenden, alljährlich auf den Musikalienmarkt gebrachten Orgelpräludien etc. Diese Versetten zeigen ihm auch, wie ein wahres kirchliches Orgelspiel beschaffen sein soll.

[1]) Fr. Riegel, Praxis Organoedi in Ecclesia. (Eine Auswahl von Orgelstücken, vorzugsweise der namhaftesten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts.) 3 Bde. Brixen 1871.

Das bedeutendste Werk, welches Gottlieb Muffat herausgegeben hat, sind unstreitig die „Componimenti". Welche musikalische Richtung auch immer gelten und welcher Geschmack der herrschende sein mag, dies Werk wird nie seinen Wert verlieren. Der vollständige Titel dieses Meisterwerkes lautet: „Componimenti Musicali per il Cembalo Di Theofilo Muffat. Organista di Corte e Camera di Sua Sacra Cesarea Cattolica e Real Maesta Carlo VI. Imperadore Di Sua Maesta L'Imperadrice Amalia Vedova E Maestro di Cembalo D'Ambiduc Le Serenissime Arciduchesse Regnanti E Parimente Di Sua Altezza Reale Duca di Lovena E Gran Duca Di Toscana. — Scolpit in rame e fatti Stampare Da Giovanni Christiano Leopold Intagliatore in Augusta. Con gratia e Privileggio di Sua Sacra Caesarea Cattolica e Real Maestà. Mit der Herausgabe dieses Werkes wollte er „sein Versprechen" (wie in dem Vorwort zu den Versetten steht) einlösen, „welches er in seinem ersten kleinen Werk gethan, so zu Wien Anno 1726 in Kupfer ausgangen, dass er nämlich mit der Zeit ein anderes auf das Klavier von grösserer Wichtigkeit herausgeben wolle". Er widmet diese Kompositionen in Dankbarkeit seinem Kaiser Karl VI.; aus Dankbarkeit, weil es ihm durch kaiserliche Gunst vergönnt war 30 Jahre hindurch den Unterricht des Joh. Jos. Fux zu geniessen, wie er in der Dedikation rühmt. Weil es dem „grössten Monarchen" gewidmet ist, so hat er es dann einerseits „mühsamer und fleissiger" gearbeitet, sodann viel „zahlreicher und schöner ausgestattet", wie er dem freundlichen Leser gesteht. Was die Ausstattung und die Deutlichkeit des Stiches anbelangt, so ist es auch bedeutend besser, als die meisten Notendrucke, die man

aus dieser Zeit in die Hand bekommt. Mit Recht rühmt daher Muffat ebenfalls in der Vorrede an den Leser: „Nebst dem habe ich zu meinem Glück den unserer Zeit sehr berühmt und bekannten Kupferstecher und Verleger angetroffen, welcher mit solcher Zierde dieses Werk verfertiget, dass ich davor halte, es seye nichts schöneres, nichts Accurateres, wo alles in einer so genauen Proportion mit einander correspondiret, bisshar in Deutschland gesehen worden." — Wir wollen der Vorrede weiter nachgehen, sie enthält manches Beachtenswerthe. — „Das Werk enthält", heisst es weiter, „allerley Gattungen artiger Caprices oder sogenannten Galanterie-Stück in sich, welche auf dem Klavier nach einer richtigen oder accuraten Weise zu spielen nicht allein künstlich eingerichtet, sondern auch dem Gehör all Vergnügen geben dürfften. Ich habe allen erdenklichen Fleiss angewendet, durchgehends die rechte Applicatur der Finger beizubehalten, damit diejenigen weniger Mühe haben, welche solche an ihrem Orte geschickt zu appliciren wissen."

Es sei hier gleich vorausgenommen, dass diese Bemerkung Muffat's vollauf begründet ist. Die Art seiner Schreibweise verrät, wenn man immerhin den bedeutenden Inhalt seiner Kompositionen ausser Betracht lässt, den guten Kenner der Technik des Klaviers. Wem nur eine einigermassen ausgeglichene Technik im Klavierspiele zu Gebote steht, unter dessen Fingern fliessen diese Stücke nur so dahin. — Hier sei noch bemerkt, dass die Componimenti mit Verzierungen aller Art wahrhaft überladen sind. Dieser Umstand hängt aber mit der Beschaffenheit der damaligen Klaviere zusammen. Der Ton dieser Instrumente wurde durch Rabenfederkiele erzeugt

oder durch Metalltangenten, welche die Saiten zum Schwingen brachten. Der hervorgebrachte Ton war ein sehr zierlicher, fast nur flüsternder, und deshalb war der Komponist gezwungen, durch melismatischen Schmuck der schnell verhallenden Klangkraft seines Instrumentes aufzuhelfen. Wir sind deshalb berechtigt, diese Verzierungen auf ein bescheideneres Mass zurückzuführen. Über die Vortragsweise hat Muffat besonders zu „recommandiren", dass „man sich der Fein- und Sauberkeit dergestallten befleissige, damit zugleich das Tempo und gute Gesang oder Modulation beybehalten werde", Worte, die uns ein rechter Fingerzeig für die Art und Weise, ältere Kompositionen überhaupt zu spielen, sein können. Heute hört man in Konzerten (es ist ja bei manchen Virtuosen so zu sagen Modesache geworden, ihr Programm mit einer älteren Komposition, gewöhnlich von Joh. Seb. Bach, zu eröffnen) derartige Werke gar oft in einer der heutigen Zeit adäquaten Temponahme herunterhaspeln, von dem in solchen Sachen enthaltenen „Gesang" ist natürlich dann nichts zu spüren; daher ist es kein Wunder, wenn das grosse Publikum diesen Kompositionen gegenüber noch immer kalt bleibt. — Auch über seine Notationsweise legt Muffat Rechenschaft ab: „Wenn ich mich mehrerer Schlüssel hätte bedienen wollen, würde es mir weit bequemer gewesen seyn; weillen die Noten gleichsam in den Raum der 5 Linien wären innen gehalten worden; auf vieler Begehren aber habe ich mich der mehreren Schlüssel gäntzlich enthalten, in Erwägung, dass nicht alle so vieler Transpositionen jetziger Zeit gewohnet seyn, darumb ich dann (die Fugen und Fantasien ausgenommen) einen eintzigen

Schlüssel und zwar meistentheils den Sopran oder Discant vor die rechte Hand, den Bass aber auch zuweilen den Alt wegen der Höhe der linken Hand angenommen habe." Also schon Gottlieb Muffat macht seiner Zeit in Anwendung der Schlüssel gewisse Konzessionen, und das mit Recht. Es ist heute daher gewiss ein Anachronismus, wenn einige alte Schlüsselfreunde in zu veröffentlichenden Kompositionen stets noch alle Schlüssel in Anwendung bringen wollen. Dem gebildeten Musiker muss es natürlich eine Kleinigkeit sein, diese Schlüssel zu gebrauchen, ja wohl gar eine Erleichterung, wie schon Muffat sagt, aber von dem musiktreibenden Dilettanten kann man doch diese Kenntnis nicht verlangen und man schadet eben damit der Verbreitung der eigenen Werke selbst.

Zum Schluss hofft Muffat, dass trotz des verkehrten Urtheiles bösartiger Ignoranten, Wohlverständige seinen Fleiss anerkennen, den er allein dem Publikum zu Nutz und Vergnügung angewendet habe, und verspricht ein neues Werk herauszugeben, das schon fertig sei, wenn dieses gut aufgenommen werden würde.

Für den Zeitpunkt der Veröffentlichung dieser Componimenti findet man vielfach das Jahr 1726 oder 1727 angegeben. Diese Angabe ist aber völlig unrichtig. (In den Componimenti ist keine Jahreszahl der Veröffentlichung angegeben.)

Dass Muffat im Jahre 1726, wie Gerber in seinem Lexikon berichtet, die Componimenti schon herausgegeben habe, beruht wohl nur auf einer Verwechselung mit den Versetten. Was spricht nun gegen das Jahr 1727? Erstens der Umstand, wie

Grandaur[1]) nach Paul von Stetten's „Gewerbe- und Handwerksgeschichte" dargethan hat, dass Christian Leopold, welcher die Componimenti verlegte, seinen Verlag erst nachdem sein Vater im Jahre 1726 gestorben war gründete. Der Umstand, dass Muffat in seiner Vorrede bemerkt, er habe zu seinem Glück den seiner Zeit sehr berühmten und bekannten Kupferstecher und Verleger angetroffen, setzt doch voraus, dass Christian Leopold vor Veröffentlichung des Muffat'schen Werkes schon eine grössere Anzahl von musikalischen Werken gestochen und verlegt haben muss, was doch auf alle Fälle eine mehrjährige Thätigkeit verlangt. — Ferner, wie mir scheint, würde auch der fleissige Musikschriftsteller Walther in seinem musikalischen Lexikon, welches Ende des Jahres 1732 erschien, die Componimenti erwähnt haben, wenn sie in den Jahren 1726—30 schon veröffentlicht worden wären. Walther kennt den Gottlieb Muffat aber nur als tüchtigen Organisten. — Auch die Zeit, welche der Kupferstich der Componimenti erforderte, es sind mehr als 100 Platten, lässt die Herausgabe schon im Jahre 1727 bezweifeln. Sodann lassen auch die Worte aus dem Vorwort an den Leser in den Componimenti, mit denen er auf sein in der Vorrede zu den Versetten gegebenes Versprechen, die Herausgabe der Galanteriestücke betreffend, zurückkommt, schliessen, dass mehrere Jahre zwischen der Veröffentlichung beider Werke liegen, ja vielleicht ein längerer Zeitabschnitt, als er beabsichtigt hatte. In den Versetten sagt er nämlich, er sei „zur Zeit" (d. h. also sofort)

[1]) „Zu Haendel's Caecilienode" von Fr. Grandaur in den Wiener Mittheilungen und Recensionen für Theater und Musik. 1864, erstes Halbjahr.

gesinnet, Galanteriestücke herauszugeben. in der Componimentivorrede aber. „er habe versprochen. diese „mit der Zeit" herauszugeben". – Schliesslich aber spricht vor allen Dingen gegen das Jahr 1727 der Umstand, dass Muffat dann schon vor dem am 23. Februar 1704 erfolgten Tode seines Vaters nach Wien zu Fux gekommen sein müsste, weil er ja im Vorwort der Componimenti eine 30jährige Lernzeit bei Fux erwähnt. Es wäre doch höchst wunderbar, wenn der treffliche Georg Muffat, der ja manche tüchtige Schüler herangebildet hatte, so z. B. den oben erwähnten J. G. Samber, schon bevor sein Sohn das 14. Lebensjahr vollendet hatte, mit seinem Latein in der musikalischen Erziehung dieses seines Sohnes Gottlieb zu Ende gekommen wäre. Es ist wohl das Natürlichste, wenn man annimmt, dass Muffat bald nach dem Tode seines Vaters, also noch im Verlauf des eben begonnenen Jahres 1704 oder Anfang 1705, zu Fux gekommen sei. Deshalb nehme ich das Jahr 1735 für die Veröffentlichung der Componimenti an. – Später können sie nicht erschienen sein, weil Haendel schon in seiner 1739 erschienenen Cäcilien-Ode das Finale und die Air aus der ersten Nummer der Componimenti benutzt.[1]) Es waren doch gewiss einige Jahre erforderlich, bis die Componimenti nach England kamen, oder es wäre ja allerdings auch möglich, dass Haendel dieselben schon 1737 gelegentlich seines Aufenthalts zu Aachen kennen gelernt hätte. Nehmen wir ein späteres Jahr als 1735 an, so würde Muffat auch nicht von einem Unterrichte, den er seit 30 Jahren bei Hofkapellmeister Fux genossen habe, sprechen

[1]) Grandaur, Zu Haendel's Caecilienode in den Wiener Mittheilungen und Recensionen. 1864.

können. Fux, der am 13. Februar 1741 verstarb, war in den letzten Jahren seines Lebens so krank, dass er seinen Beruf als Kapellmeister nicht mehr auszufüllen im stande war, geschweige denn noch Unterricht geben konnte, wenn das Wort Unterricht auch hier nur soviel wie Unterstützung oder Anweisung besagen soll. Ja, vom Jahre 1737 an war er derartig an seinen Gliedern gelähmt, dass er beim Ausstellen von Gutachten sich einer fremden Hand bedienen musste, die sogar auch Fuxens Namensunterschrift mit unterfertigte.[1])

Das Werk enthält „allerley Gattungen artiger Caprices" oder „sogenannter Galanteriestücke in sich" und zwar sieben grössere Nummern. Die ersten sechs dieser Nummern können wir Suiten nennen, die siebente bezeichnete Muffat selbst als Chaconne. Der Name Suite wurde erst in den ersten Decennien des vorigen Jahrhunderts mehr und mehr gebräuchlich; bis dahin finden wir für diese Form die mannigfaltigsten Bezeichnungen, wie: Sonate da camera, Sonata di balletti, Partita etc. Ueber die geschichtliche Entwickelung der Suite herrscht bisher einiges Dunkel und manches Unrichtige findet sich sogar bei sonst verdienstlichen Musikschriftstellern. So findet man bei Ludwig Meinardus[2]) folgenden Satz: „Suiten (für das Klaviercembalo) und Partiten (mehr für andere Tonwerkzeuge bestimmt) vereinigten eine Folge nationaler Tänze zu einem einheitlichen Ganzen. Ihre regelmässige Reihenfolge (Allemande, Sarabande, Courante, Menuett und Gigue) lässt sie als eine Tanzordnung nach gewohnter Vorschrift erscheinen. Viel-

[1]) cf. v. Koechel, S. 266.

[2]) Meinardus, Die deutsche Tonkunst. Leipzig, bei G. Boehme. 1888. Seite 28.

leicht exportirte diese Gattung das tanzselige Frankreich, wo jene Tänze die vorgeschriebene Ordnung der Hofbälle dargestellt haben mögen. Beherrschte doch das Tanzvergnügen die Franzosen gleich einer Epidemie so allgemein, dass selbst gekrönte Häupter wie Heinrich IV. und Ludwig XIV. kein Bedenken trugen, in den glänzenden Hofballets ihrer Feste „allerhöchst selbst" vor Zuschauern als Tänzer mitzuwirken." — Den Boden, auf welchem die ersten Keime der Suite sprossten, hat man nicht in Frankreich zu suchen, sondern in Italien.[1]) Man muss die daselbst schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts üblichen Gesellschaftsspiele als die ersten Anfänge der Suite betrachten. Diese Spiele bestanden zumeist aus einem Ballo grave (Pavane oder Passamezza in geradem) einer „Gaillarde" in $^3/_2$ oder $^6/_4$ Takte und einem Saltarello im $^3/_4$ oder $^6/_8$ Takte. Es machte sich aus natürlichen Gründen das Bedürfnis geltend, in die Folge dieser Tänze auch einen langsamen Tanz, ein Adagio, einzuschieben; die Form desselben fand man in der im 17. Jahrhundert sehr beliebten Sarabande. Mit der Zeit traten nun an die Stelle der ersten veralteten Tanzarten neue, und dies allerdings in Frankreich, nämlich die Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Zur höchsten Ausbildung wurde diese Kunstform im vorigen Jahrhundert geführt. Haendel und namentlich Joh. Seb. Bach gelten als vollendete Vertreter derselben. Unser Gottlieb ist diesen Heroen auf dem Gebiete der Suite ebenbürtig an die Seite zu stellen;

[1]) cf. die treffliche Abhandlung von Nottebohm „Die Suite" (Wiener Monatshefte für Theater und Musik), im August 1855 und Juni-, Juli- und Augustheft 1857.

wenigstens Haendel überragt ihn nicht, auch mit den kleinen französischen Suiten Bach's kann er sich noch gut messen; die grossen englischen Suiten Bach's überragen ihn jedoch schon um eine Hand Breite. Bei Muffat findet man dieselbe Wucht und Erhabenheit der Erfindung, welche die Werke der genialen Meister ersten Ranges kennzeichnen. Klarheit der Ideen ist gepaart mit der gewandtesten Durcharbeitung derselben. Dabei ist die Form knapp, die Folge der Harmonien nicht alltäglich, sondern interessant, wenn auch nicht ungewöhnlich. Ja, einige Sätze würden, aus ihrem Zusammenhange genommen, dem Hörer einer viel späteren Zeit anzugehören scheinen, als der, in welcher sie wirklich entstanden sind. Gewiss wird dieser Gedanke jedem kommen, der z. B. nur die Finales der ersten und dritten Suite oder die Air in der Suite Nr. VI. in g dur in Augenschein nimmt. Gewiss würde mancher beim näheren Kennenlernen Muffat's erstaunen und ihn lieb gewinnen. Interessant und namentlich für die Würdigung der Bedeutung Gottlieb Muffat's als Komponisten vorteilhaft wirkend ist der oben schon erwähnte Artikel Grandaur's[1]) über „Haendel's Caecilienode". In diesem Artikel wird nämlich bewiesen, dass Haendel in seiner Caecilienode für den Chor „Durch Harmonie, durch heil'ge Harmonie" das Finale der ersten Suite in c dur und für die Arie „der Flöte Klageton" in eben dieser Ode die Air in c moll ebenfalls aus der ersten c dur Suite aus Gottlieb Muffat's Componimenti benutzt hat. Dies von Haendel benutzte Finale ist dasselbe, von dem oben bemerkt wurde, dass es in seinem musikalischen Inhalte dem

[1]) Wiener Mittheilungen 1864, erstes Halbjahr.

Charakter seiner Zeit weit vorauseile. Haendel erkannte eben den genialen Schwung dieses Satzes und scheute sich deshalb nicht, denselben fast wörtlich in seine Ode herüberzunehmen. Die Behauptung des hochverdienten Haendelbiographen Chrysander, Haendel erlaube sich oft musikalische Pflanzen, von denen er gesehen, dass sie auf einem ungeeigneten Boden ständen, auf den richtigen zu verpflanzen, ist in unserem Falle, wie auch sonst, unzutreffend und aus einer allzugrossen Verehrung des Meister Haendel hervorgegangen, einer Verehrung, die auch nicht den kleinsten Flecken an ihrem Ideal leiden kann. Um ein anderes Beispiel noch anzuführen, so war es gewiss nicht nötig, aus der schönen Motette des Gallus „ecce quomodo moritur" die Stelle „sein Name wird bleiben in gutem Gedächtnis", welche Haendel in seinem Funeralanthem für die Königin Carolina 1737 nicht weniger als acht mal benutzt, auf einen passenden Boden zu verpflanzen. Die Thatsache, dass Haendel selbst verordnete, dass diese Motette des Gallus bei seiner Beerdigung und nicht etwa sein eigenes Funeralanthem aufgeführt werden solle, ist der beste Beweis dafür.

Leider fehlt es uns in Deutschland bisher an einer geigneten Ausgabe dieser Componimenti. In Frankreich sind dieselben ebenfalls in dem grossen Sammelwerk[1]) „trésor des pianistes" aufgenommen worden. Als Einleitung wird dieser französischen Ausgabe auch wieder eine kurze biographische Skizze beigegeben. Da dem Verfasser dieser Skizze gar keine Quellen zu Gebote gestanden haben, so enthält sie wieder manches Verkehrte. Für das Ge-

[1]) Trésor des pianistes. Bd. X. Paris 1865.

burtsjahr Muffat's wird das Jahr 1686 angesetzt, und natürlich muss Gottlieb Muffat in der Hauptstadt Wien geboren sein! — Das Beste, was in Deutschland aus den Componimenti an Neuausgaben existirt, hat Schletterer[1]) herausgegeben, nämlich 2 Suiten a, in D. b, in B. und die Chaconne. Es ist zu bedauern, dass Schletterer nicht noch mehr Suiten herausgegeben hat oder auch anstatt der Chaconne, welche entschieden das minder wertvollste Werk in den Componimenti ist, nicht z. B. die erste wunderbar schöne c dur Suite gewählt hat. Die übrigen Neuveröffentlichungen aus diesem Werke Muffat's sind, so verdienstvoll an sich sie auch immerhin sein mögen, nur von beschränktem Werte, und zwar deshalb, weil sie nur einzelne Sätze aus den Suiten bringen[2]) oder gar Sätze aus verschiedenen Suiten[3]) zusammenwürfeln. Dies Verfahren wirkt für die Wertschätzung des Suiten-Komponisten nicht günstig, und zwar deshalb, weil das Wesen der Suite sich hauptsächlich dadurch charakterisiert, dass die einzelnen Sätze, da jeder nur auf ein einziges Thema gebaut ist, einen psychischen Gegensatz nicht innerhalb ihres eigenen Bereiches darzustellen vermögen, sondern erst durch das unmittelbar nachfolgende Tonstück hervorrufen. — Hier sei auch noch schliesslich bemerkt, dass Georg und Gottlieb Muffat oft verwechselt werden, und zwar an solcher Stelle, wo man es nicht erwarten sollte; so sind die

[1]) Bei Rieter-Biedermann.

[2]) So bringt Fischhof in den klassischen Studien aus der Suite No. VI die Fantasie, Fuge und Gigue.

[3]) Pauer bringt in der „alten Klaviermusik" aus der Suite in b Nr. IV 2 Menuetten mit der Courante aus der Suite in d No. V.

Angaben in dem „Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800 von Robert Eitner“ [1]) über die Muffat's vollständig unzuverlässig. So wird die Courante in d aus der Suite No. V, und die beiden Menuetten in b aus der Suite No. IV (Pauer) von Gottlieb Muffat fälschlich dem Georg Muffat zugeschrieben, ebenso werden die Fantasia, Fuge und Gigue in g aus der Suite No. VI. (Fischhof), ferner die Fuge in g, ebenfalls aus der Suite No. VI, auch wieder unter den Werken Georg Muffat's aufgeführt. Die Anmerkung, dass der Vorname in manchen Ausgaben nur mit G. angegeben sei und dass deshalb nicht zu ersehen sei, wer von den beiden Muffat's eigentlich gemeint sei, ist auch nicht einmal eine genügende Entschuldigung, denn Fischhof wie Pauer schreiben mit grossen Lettern Gottlieb Muffat. Commer [2]) allerdings nicht; hier musste aber schon ein flüchtiges Durchsehen der Fuge, sowie der Fantasie, Fuge und Gigue zeigen, dass man es nicht mit zwei verschiedenen Fugen zu thun habe, sondern dass es dieselben seien, und so war der richtige Verfasser ohne Mühe zu erkennen.

Nach der Veröffentlichung der Componimenti erlahmte der Schaffensdrang unseres rührigen Gottlieb Muffat nicht. So führt denn Gerber in seinem Musiklexikon nach Traeg's Catalog ausserdem noch 6 Clavier-Parthien und 8 Parthien Toccaten und Fugen von Gottlieb Muffat an, welche allerdings nur im Manuscript existirt haben sollen. — Mir ist von denselben leider nichts bekannt geworden.

---

[1]) Monatshefte für Musikgeschichte. 1871.

[2]) Commer, Musica sacra. Bote & Bock. Fuge g dur aus der Suite No. VI.

Ausser diesen beiden Meistern gab es noch einige andere Musiker Namens Muffat, die vielleicht alle Söhne Georg Muffat's waren. So führt Koechel in den Ständen der kaiserlichen Hofmusikkapelle von 1680—1740 einen Violinisten Gottfried Muffat an, der vom 1. Juli 1701 bis 1709, in welchem Jahre er starb, Mitglied der Wiener Hofkapelle war. Bekannter als dieser ist der Violinist Johann Ernst Muffat geworden (in mehreren älteren Lexicis wird seiner Erwähnung gethan). Er war kaiserlicher Hofmusiker in Wien, wurde aber bei der im Jahre 1711 stattgehabten „Reformation" der Hofkapelle aus dem Dienst entlassen. Trotzdem ihm versprochen war, bei eintretender Vakanz solle er wieder eingestellt werden, wurden seine Gesuche[1]) um Anstellung erst im Jahre 1730 erhört; er war dann in der Kapelle bis 1740 thätig und starb 48 Jahre alt am 25. Juni 1746, wie in den Ständen[1]) der kaiserlichen Hofmusikkapelle berichtet wird. Nach dem Bericht, dass Johann Ernst Muffat im Alter von 48 Jahren gestorben sei, müsste er also im Jahre 1698 geboren sein. Diese Altersangabe erscheint aber etwas ungenau, denn da es ja sicher ist, dass er durch die Reduktion der Hofkapelle im Jahre 1711 mitbetroffen wurde, so müsste Johann Ernst schon vor vollendetem 14. Lebensjahre Hofmusiker geworden sein und dies ist denn doch ein gar zu jugendliches Alter. — Ein anderer Muffat, mit Vor-

[1]) v. Koechel, Beilagen VI, 156; VI, 169; VI, 177; VI, 254.

namen Friedrich, war (nach Aufzeichnungen des oben erwähnten Archivrates von Muffat) um das Jahr 1723 Stabkammerdiener und Hofmusikus in München.

Zu Anfang dieser Abhandlung wurde gesagt, dass die Familie Muffat auch heute noch in Schottland existire (die Schreibart des Namens ist dort heute Moffat). Es mag nun zum Schluss erwähnt werden, dass auch einige der schottischen Abkömmlinge dieser Familie gut musikalisch begabt gewesen sind, wie mir Herr John Moffat in Edinburg mitgeteilt hat. Ein Sohn dieses Herrn hat nach Absolvierung seiner musikalischen Studien in Deutschland in seiner Heimat mehrere eigene Instrumentalkompositionen mit Erfolg aufgeführt. Möchte es ihm einst vergönnt sein, unserer Kunst so hervorragende Dienste zu leisten, wie die Meister Georg und Gottlieb Muffat.

Schlusswort.

Zu guter Letzt sei es mir gestattet, der Frau Baurätin von Muffat und Herrn Dr. Grandaur in München für bereitwillige Auskunft über die Muffat's meinen allerbesten Dank auszusprechen; Herrn Dr. Grandaur auch noch speciell für das liebevolle Interesse, welches er meinem Arbeiten in München entgegenbrachte. — Vor allen Dingen sei aber auch hier meiner hochverehrten Herren Lehrer, des Herrn Professors Dr. J. G. Herzog in Erlangen, durch dessen Unterricht mein musikalisches Schaffen und Streben in die rechte Bahn gelenkt wurde, und des Herrn Professors Dr. Schirrmacher zu Rostock, in dessen historischem Seminar ich methodisch arbeiten lernte, in Dankbarkeit gedacht.